تنقیدی تناظر

ڈاکٹر قمر رئیس

ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

تنقیدی تناظر

تنقیدی تناظر

ڈاکٹر قمر رئیس

ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ علی گڑھ

اشاعت اوّل ۱۹۷۸ء
تعداد ایک ہزار
مطبع نعمانی پریس۔ دہلی
قیمت بیس روپے

ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونی ورسٹی مارکیٹ۔ علی گڑھ

فہرست

انتساب

بھائی جان

مُبارک شمیم

کے نام

دیباچہ

یہ مجموعۂ مضامین گزشتہ سات آٹھ سال کے دوران میں لکھے ہوئے میرے تنقیدی مضامین کے انتخاب پر مشتمل ہے۔ اس سے قبل ایک مجموعہ "تلاش و توازن" کے نام سے شائع ہو چکا ہے۔ اس مجموعہ "تنقیدی تناظر" کے بیشتر مضامین عصری ادب کے کسی خاص رجحان، صنف یا کسی اہم ادبی شخصیت اور اس کے کارناموں کے مطالعہ پر مشتمل ہیں۔ یہ مضامین چونکہ مختلف اوقات میں اور مختلف محرکات یا تقاضوں کے تحت ضبطِ تحریر میں آئے اس لیے ان میں کسی ربط کی تلاش بے سود ہو گی۔ اس کے برعکس موضوع کے اعتبار سے ان میں تنوع کا احساس ہو گا۔

میرے نزدیک ادب کا تنقیدی مطالعہ ادب کے تہذیبی اور عمرانی تناظر میں ہی ان بنیادی سچائیوں تک رسائی حاصل کرتا ہے جو کسی بھی عہد کے ادب کو دوسرے عہد کے ادب سے متمائز کرتی ہیں۔ اس لحاظ سے 'تنقیدی تناظر' تہذیبی اور عمرانی تناظر سے علیحدہ اپنا وجود نہیں رکھتا۔ کسی بھی فن پارہ کے تنقیدی مطالعہ میں، ناگزیر طور پر، ان داخلی اور خارجی عوامل کا مطالعہ بھی شامل ہوتا ہے

جن کے زیرِ اثر وہ اپنی مخصوص اور منفرد ہئیت میں معرضِ وجود میں آیا۔ ہر تخلیق اپنے سماجی، تہذیبی اور شخصی تناظر میں ہی ایک آزاد ادبی اظہار کی حیثیت سے اپنا اور اپنے خالق کا اثبات کرتی ہے۔ اس کی قوت کے سارے آثار اسی تناظر سے ماخوذ اور مستعار ہوتے ہیں۔ اُس میں جو فکری صداقتیں ہوتی ہیں، جو تخیّل اور تجربات رنگ بھرتے ہیں نقّاد ان کو دریافت کیے بغیر اپنے منصب سے عہدہ برا نہیں ہو سکتا۔ لیکن ہر عہد کے ادب اور اس کے محرکات کے افہام و تفہیم کے لیے عمرانی یا تاریخی حقائق کی تفصیل یا شرح ضروری نہیں خصوصاً عصری ادب کے سماجی اور تہذیبی پس منظر سے ہر باشعور قاری باخبر ہوتا ہے اس لیے یہاں اجمال اور اشاروں سے کام لیا جا سکتا ہے۔ میں نے اکثر مضامین میں جو جدید ادب اور عصری ادب سے تعلق رکھتے ہیں، اسی طریقِ کار سے کام لیا ہے۔

میں جناب اسد یار خاں صاحب (مالک ایجوکیشنل بک ہاؤس) کا ممنون ہوں جن کے پیہم تقاضوں سے یہ مجموعہ مرتب ہو سکا اور جن کی ذاتی نگرانی میں شائع ہو رہا ہے۔

سی ۱۶۶، ویویک وہار
دہلی ۳۲
۱۵؍ جون ۷۸ء

قمر رئیس

غالب اور جدید کلاسیکی غزل

جدید اُردو غزل کے نشوونما میں میرؔ و غالبؔ، وہ بنیادی آوازوں اور دو متحرک روایتوں کا درجہ رکھتے ہیں۔ جدید کلاسیکی غزل کے اسلوب و آہنگ کی تشکیل دراصل انہی دو رنگوں کے ڈوبنے اُبھرنے اور تحلیل ہوکر نئے رنگوں میں ڈھلنے اور نکھرنے کی تاریخ ہے۔ یہاں جدید کلاسیکی غزل سے میری مراد بیسویں صدی کے نصفِ اوّل کا وہ سرمایۂ غزل ہے جو اپنے آرٹ، اسلوب اور مجموعی آہنگ کے اعتبار سے کلاسیکی روایات کی تجدید و توسیع لیکن اپنے داخلی مزاج اور معنوی فضا کے اعتبار سے عصرِ حاضر کی تہذیب اور احساس و شعور کا آئینہ دار رہا ہے۔ اس دور میں امیرؔ و داغؔ، ان کے تلامذہ اور مقلدین کی غزل کو کلاسیکی رنگ تغزل کی توسیع تو کہا جاسکتا ہے لیکن اس پر جدید کا اطلاق نہیں ہوسکتا۔ اس لیے کہ اس میں عصری حقیقتوں کا احساس و عرفان یا تو نہیں ملتا یا اگر ملتا ہے تو بے حد سطحی اور سرسری۔ انھوں نے غزل میں حسنِ ادا اور زبان و بیان کے فنکارانہ استعمال کے امکانات کو تلاش کیا اور درجۂ کمال تک پہنچایا۔ ان کا یہ کارنامہ قابلِ قدر ہے لیکن ان کے کلام کو جدید غزل کی روایت کا حصہ سمجھنا درست نہیں۔

جدید غزل سے میر کے مقابلے میں غالب کا رشتہ نسبتہً کچھ پیچیدہ اور پہلودار رہا ہے۔ اس کا ایک ثبوت یہی ہے کہ بیسویں صدی میں غالب کی بازیافت مختلف ذہنی اور اجتماعی محرکات کے تحت مختلف حلقوں میں اور مختلف سطحوں پر ہوئی ہے۔ کسی نے غالب کے اسلوب شعری پر زور دیا ہے۔ کسی نے ان کی غیر محاوراتی لیکن باوقار زبان پر کسی نے ان کے مضامین کی بلندی اور تازگی کو ان کی انفرادیت کا طرّہ سمجھا۔ کسی نے ان کے تخیل کی شادابی اور طرفگی پر جان دی۔ کوئی ان کی متانتِ فکر اور فلسفیانہ روح کا گرویدہ ہوا تو کسی نے ان کے کمالِ فن یعنی شعری صنّاعی کو عزیز جانا۔ کوئی زندگی کے بارے میں ان کے بیباک حقیقت پسندانہ رویے سے متاثر ہوا تو کسی نے ان کے عام مسلک اور نظام اقدار کو محبوب گردانا۔ الغرض یہ کہ غالب نے اپنے آپ کو مختلف اجزا میں، دائروں میں، قسطوں میں اور وقفوں میں بے نقاب کیا (اور یہ عمل ابھی جاری ہے) جبکہ میر کو ایک کل یا وحدت کے روپ میں پالینا کسی دور میں بھی دشوار نہیں ہوا۔ میر کا اسلوب شعری اتنا سادہ نہیں جتنا نازک، شفاف اور پُرکار ہے۔ اس میں جذباتی نیرنگی کی جو تہ نشیں موج ہے اسے آسانی سے پہچان لیا جاتا ہے لیکن اس کی دلفریبی کو پانے اور اپنانے کی ترغیب جتنی قوی رہی ہے اس کی پیروی اتنی ہی دشوار۔ یہاں اس کے اسباب کے تجزیے کا موقع نہیں اور نہ ہی یہ میرا موضوع ہے۔ کہنے کا مدعا یہ ہے کہ غالب کے اسلوب فن کے مختلف اجزا و عناصر کو الگ الگ پہچاننا اور ان کو اپنانا اور برتنا جتنا آسان رہا ہے غالب کے فن کی انفرادیت کو ایک وحدت کی صورت میں پانا اور اس کی پیروی کرنا اتنا ہی مشکل۔ دورِ جدید کی غزل سے غالب کے تعلق کو سمجھنے میں اس حقیقت کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے۔

کہا جاتا ہے کہ خود غالبؔ جدید غزل کے اولین معمار ہیں۔ تاریخی نقطۂ نگاہ سے یہ بات اسی حد تک صحیح ہے جس حد تک یہ کہنا کہ حالیؔ جدید نظم کے پیشرو ہیں۔ اس لیے کہ دونوں کے کلام میں عصری حقیقتوں کے عرفان نے غزل اور نظم کے ایک نئے موڑ کی بشارت دی تھی۔ اگرچہ فنی سانچوں کے اعتبار سے دونوں نے قدیم کلاسیکی اصناف اور اسالیب کی پیروی کی۔ دونوں ایک نئے نظامِ حیات میں ہمکتے ہوئے ایک نئے 'متوسط طبقے' کے رویّوں، رابطوں، دقّتوں، الجھنوں اور احساسِ جمال کے نقیب تھے۔ فرق اتنا ہے کہ غالبؔ نے متوسط طبقے کے کردار کا مشاہدہ اپنی نفسیاتی اور فلسفیانہ دانش سے فرد کے ذہنی اور جذباتی نگارخانے میں کیا تھا۔ جبکہ حالیؔ نے اسے اس کے بدلتے ہوئے سماجی، معاشی، تہذیبی اور اخلاقی رویّوں اور رشتوں کے آئینے میں دیکھا۔ جو زیادہ خود نما، روشن اور واضح تھے یا ہوتے جا رہے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ حالیؔ کی جدید نظم اپنے قارئین اور سامعین کا ایک وسیع حلقہ بھی اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوئی جبکہ غالبؔ کی مقبولیت کا دائرہ انیسویں صدی کی آخری دہائی تک بہت محدود رہا۔ اور جب غالبؔ کے معتقدین اور قارئین کا حلقہ وسیع ہونا شروع ہوا تو حالیؔ کی مقبولیت کا دائرہ سکڑنے لگا۔ اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ حالیؔ جس طبقے کے ترجمان تھے وہ تشکیلی دور میں تھا اور اس کا ظاہری اور باطنی کردار تیزی سے بدل رہا تھا۔ حالیؔ کوشش کے باوجود آخری دور میں اس کی تیز روی کا ساتھ نہیں دے سکے۔ دوسرا یہ کہ ذہنی بلوغ اور امارتِ فکر کے اعتبار سے غالبؔ اپنی مے نوشی اور آزادہ روی کے محتسب حالیؔ سے آگے تھے۔ ان کی نظر زیادہ دور رس، ان کا مسلک زیادہ محیط اور ان کے تجربات کا ذخیرہ زیادہ متنوع تھا۔ اس لیے عصری زندگی کی جن حقیقتوں تک ان کی رسائی ہو سکی وہ حالیؔ کی پہنچ سے بڑی

حد تک ماورا تھیں ورنہ حالی غالب کے شاگرد اور سوانح نگار ہونے کے باوصف "مقلدِ میر" ہونے پر فخر نہ کرتے اور نہ یہ کہتے کہ "مجھے غالب کی اصلاح کے بجائے نواب شیفتہ کی صحبت سے زیادہ فیض پہنچا"۔ غالب کے جدید ذہن کا ثبوت صرف یہی نہیں کہ وہ حالی کے مرشد، سرسید کی 'قدامت پسندی' کے نکتہ چیں تھے یا یورپ کے نوخیز صنعتی تمدن اور اس کی برکتوں کے قدرداں تھے (اس طرح کے بعض دوسرے اہل قلم بھی اس دور میں مل جائیں گے) بلکہ یہ ہے کہ وہ ہر واقعہ اور ہر تجربہ کو خواہ وہ کتنا ہی حقیر یا ہیجان خیز ہو عقل و شعور کی سان پر رکھ کر دیکھنے سے خائف نہ تھے۔ اس کا فطری نتیجہ یہ تھا کہ ان کا ایک معمولی تجربہ کئی نسلوں کے شعور حیات سے مس ہو کر اور عصری زندگی کے آنگنت تجربات کی میزان سے گزر کر غیر معمولی اور اچھوتا بن جاتا تھا۔ اس کی تصدیق ان کی شاعری اور مکاتیب دونوں سے ہوتی ہے اور یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اردگرد کی زندگی یا ماحول کے بارے میں کس درجہ حساس اور RECEPTIVE تھے۔ لیکن خارجی زندگی سے جو مال و متاع انھیں ملتا تھا اسے وہ میر کی طرح فیاضانہ لٹانے کے بجائے بیت المال کی طرح عزیز رکھتے تھے۔ اسے سلیقے کے ساتھ محفوظ کر کے اس کی قدر و قیمت اور معنویت میں اضافہ کرتے تھے اور جب کسی واقعی ضرورت کے تحت اسے نکالنے پر مجبور ہوتے تو ایک اچھوتے صناعانہ اور مصورانہ ڈھنگ سے آراستہ کر کے۔ غالب کی شاعری میں ان کے تخلیقی عمل کا یہ انتخابی اور غیر اضطراری انداز مشکل ہی سے پوشیدہ رہتا ہے۔

غالب کی زندگی میں داخلی سطح پر تحرک اور کشمکش کی جو متضاد قوتیں کارفرما رہی ہیں ان کو ایک المیہ تمثیل سے مشابہ کیا جا سکتا ہے جس میں کچھ

ذیلی کردار ہیں اور کچھ بنیادی جنھوں نے ابتدا سے آخر تک اہم رول ادا کیا ہے۔ ان کی باہمی آویزش اتنی شدید اور ڈرامائی ہے اور وہ ایک دوسرے سے اس طرح دست وگریباں ہیں کہ ان کو الگ الگ دیکھنا مشکل ہوتا ہے مثلاً اگر ایک طرف نسبی رعونت، طبقاتی وضع کا احساس، علمیت اور تخلیقی ذہانت کا پندار اور نشاط و لذت کی بے کراں خواہشات ہیں تو دوسری طرف ایک فرد کی حیثیت سے اپنی قدر ناشناسی، کم مائیگی اور لاحاصلی کا کرب زا احساس اور اس کے پہلو بہ پہلو اُبھرتا ہوا اور نکھرتا ہوا عقلی اور حقیقت پسندانہ اندازِ نظر ــــــ جس کی آغوش میں صحت مند تشکیک اور انسان دوستی کے ایک نئے اور جاندار تصوّر نے پرورش پائی۔ ان سب کی کشمکش کے سہارے یہ ڈرامہ اپنے منتہا تک پہنچتا ہے۔ اس کا سفر زمان ومکان کی جس جہت میں ہوتا ہے اس کا مرکز ایک خود آگاہ اور متحرک انسانی وجود ہے جس نے زمان ومکاں کی روح کو اپنے حواس کے وسیلے سے جذب کیا اور اپنے شعور کی مدد سے سمجھا ہے۔ اس لیے اس میں خارجی عمل کے بجائے حسّی اور ذہنی عمل کی فراوانی ہے اور اس کے مکالموں میں استفہامیہ اور ادعائیہ خود کلامی کا عنصر غالب ہے۔ یہ ڈرامہ اپنے مجموعی تاثر اور اپنی قوت کے اعتبار سے اس پُرآشوب عہد کے تضاد اور تصادم کی علامت بن جاتا ہے اور احساس ہوتا ہے کہ غالبؔ ایک فرد کی حیثیت سے اپنے معاشرے کی انحطاطی، قدامت پسندانہ اور انسان دشمن قوتوں سے آخر وقت تک نبرد آزما رہے ــــ 'دیوان غالب' کے اوراق اسی المیہ تمثیل کے منتشر ابواب ہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالب کے معاصرین بالخصوص انیسویں صدی کے نصفِ آخر کے فنکاروں نے اس اچھوتی تمثیل سے کوئی خاص اثر کیوں

قبول نہیں کیا۔ کیا اس لیے کہ وہ اس کی تقدیس سے مرعوب اور اس کی تفہیم سے محروم رہے؟ یا یہ کہ عام پسند فنی روایات (ذوق، داغ، امیر مینائی وغیرہ) اور اصلاحی جوش کے پروردہ مذاق نے دیوان غالب میں جھانکنے کی ضرورت نہ سمجھی یا اس لیے کہ دیوان غالب فرد اور معاشرے کی جس کشمکش کا مظہر ہے متوسط طبقے کے جس درد کا اشاریہ ہے۔ اس کی نفسیات کا علم و احساس بیسویں صدی کے طلوع ہونے سے پہلے بہت عام نہیں ہو سکا تھا۔ یا شاید یہ تمام اسباب ہی مانع رہے ہوں۔ پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اپنے ایک مضمون میں صحیح لکھا ہے کہ "آج سے ساٹھ ستّر برس پہلے ایسے عالم و فاضل دیرینہ سال بزرگ ابھی خاصی تعداد میں موجود تھے جو شعر کا ذوق رکھتے تھے..... مگر غالب کی شاعری کے بالکل قائل نہ تھے..... غالب کا کلام ان کے معیار پر پورا نہ اترتا تھا، اس لیے وہ غالب کا شمار اچھے شاعروں میں نہ کر سکتے تھے۔"
(ماہنامہ "کتاب" اپریل۔ ص ۸)

انتہا یہ ہے کہ مولانا شبلی اور مولانا ابو الکلام آزاد جیسے عالم اور خوش ذوق ناقد بھی غالب کی شاعری کے کچھ ایسے دلدادہ نہیں تھے۔ حیرت اس پر ہوتی ہے کہ غالب کے ڈیڑھ سو سے زائد شاگردوں میں ایک شاگرد بھی ایسا نہیں جو صاحبِ دیوان ہو اور جس کے کلام میں رنگِ غالب کا نمایاں عکس نظر آئے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اپنے تلامذہ کے بارے میں خود غالب نے بھی یہ کوشش نہیں کی کہ وہ مقبول عام روش سے دور ہوں یا ان کے منفرد رنگ کو اپنانے کی سعی کریں۔ ان کے تلامذہ میں سب سے اہم نام حالی اور شیفتہ کے ہیں۔ حالی کی غزلوں میں سادگی، صفائی اور اخلاقی حقیقت پسندی کا جو انداز ملتا ہے اسے غالب کے رنگ سے کوئی نسبت نہیں۔ ہاں شیفتہ کے بعض اشعار کے تیکھے لہجے

اور معنوی فضا سے ضرور یہ گمان ہوتا ہے کہ وہ اور کچھ اور نہ سہی غالب کے اندازِ بیان سے متاثر تھے۔ مثلاً ان کے یہ اشعار

اتنی نہ بڑھا پاکیٔ داماں کی حکایت
دامن کو ذرا دیکھ ذرا بندِ قبا دیکھ

ہر شیوے سے ٹپکے ہے ادا ناز تو دیکھو
ہر بات میں اک بات ہے انداز تو دیکھو

فسانے اپنی محبت کے سچ ہیں پر کچھ
بڑھا بھی دیتے ہم زیبِ داستاں کے لیے

غور سے دیکھنے پر اندازہ ہوتا ہے کہ شیفتہ کے ان اشعار میں اور دوسرے اشعار میں اگر کہیں اندازِ بیان کی ندرت اور نفاست اور عشق و محبت کے اچھوتے کوائف کی تازگی اور دل کشی ملتی ہے تو وہ غالب کے بجائے مومن کا عطیہ ہے جن سے وہ ان کی زندگی تک مشورۂ سخن کرتے رہے تھے۔

اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا انیسویں صدی کے آخر تک اگرچہ ایسی تبدیلیاں اور ایسے حالات پیدا ہو گئے تھے جن کے زیرِ اثر شاعری میں نئے امکانات اور نئی فنی اقدار کا رونما ہونا ناگزیر تھا اور ایسے بھی شاعر پیدا ہونے لگے تھے جو فکر و احساس کے اعتبار سے اُردو شاعری میں نئے حقائق سمونے کی قدرت رکھتے تھے لیکن ان کے قارئین کا حلقہ بہت محدود تھا۔ خصوصاً غزل میں لوگ اپنے مانوس روایتی سانچوں سے ہٹ کر کچھ دیکھنے کے روادار نہ تھے۔ اس دور میں لکھنؤ ہو یا رام پور، عظیم آباد ہو یا کلکتہ،

اور حیدر آباد، داغ، امیر، جلال، صبا اور ان کے تلامذہ کا سکہ چلتا رہا۔ ان کی مقبولیت کا راز ان کا طرزِ فکر نہیں بلکہ طرز اظہار تھا۔ زبان و بیان کے وہ پینترے، محاورات، روزمرّہ، مانوس علائم اور صنائع کا وہ فنکارانہ استعمال تھا جن پر اپنی قدرت اور اپنے کمال کی بنا پر وہ استادی کا درجہ حاصل کرتے تھے اور اقبال جیسے شاعر کو بھی اپنے آگے زانوے ادب تہ کرنے پر مجبور کرتے تھے۔ تاہم بیسویں صدی کے اوائل میں مغربی علوم و ادب سے بہرہ مند کئی نسلیں پیدا ہو چکی تھیں جو بدلتے ہوئے انسانی رویّوں اور رشتوں کا واضح تر احساس رکھتی تھیں۔ ملک کے سماجی اور سیاسی حالات اور اصلاحی تحریکوں نے ان کے مزاج اور مذاق پر جلا کی تھی۔ نئے نظام تعلیم اور نظم حکومت نے جس متوسط طبقے کو جنم دیا تھا، اب اس کا ذہنی اور جذباتی کردار ایک واضح صورت اختیار کرنے لگا تھا۔ زندگی کے بارے میں نیا رویّہ فن و ادب میں بھی نئے معیاروں کا متلاشی اور بے جان فرسودہ روایات سے بیزار تھا۔ مرزا رسوا (جنھوں نے ناول کے میدان میں نذیر احمد اور سرشار کی روایت سے گریز کر کے فن کا ایک نیا اور معیاری نمونہ پیش کیا تھا) شاعری میں بھی تجدید و اصلاح کے خواہاں تھے۔ ۱۸۹۵ء میں لکھنؤ میں "دائرۂ ادبیہ" کی بنیاد رکھنے والوں میں وہ نمایاں حیثیت رکھتے تھے۔ اس کا مقصد غالب اور میر جیسے شعرا کے رنگِ سخن کی تجدید و اشاعت کر کے لکھنؤ کی زوال آمادہ شاعری اور شعری مذاق کی اصلاح کرنا تھا۔ اس دائرے کے زیرِ اہتمام میر و غالب کے بارے میں جلسے ہوتے تھے جن میں مرزا رسوا بھی تقریریں کرتے تھے اور شعرا میر و غالب کی زمینوں میں اور ان کے رنگ میں غزلیں کہتے تھے۔ مرزا محمد ہادی عزیز لکھنوی اپنے ایک مقالہ میں لکھتے ہیں:

"لکھنؤ میں ان کی (مرزا رسوا کی) ذات ایک مجدّد فن کی تھی۔ ان کی شاعری کا آغاز اس وقت ہوا جب لکھنؤ میں آتش و ناسخ کے ترانے گونج رہے تھے اور محفلوں پر وہی رنگ چھایا ہوا تھا۔ اس وقت جس شخص نے سب سے پہلے ترمیم کی وہ مرزا کی ذات تھی اور یہ سہرا انھیں کے سر رہا۔ ان کی دیکھا دیکھی دوسرے لوگوں نے بھی اس رنگ کو اختیار کیا مگر غالب کے رنگ میں جس قدر کامیابی مرزا کو حاصل ہوئی کسی ایک کو بھی نصیب نہ ہوسکی۔ مرزا نے زمین میں تقلید نہیں کی بلکہ خیالات و طرزِ ادا میں غالب کا تتبع کیا..... مرزا نے ابتداء میں مدّتوں غالب کا کلام سامنے رکھ کر مشقِ سخن کی جس طرح کوئی خوش نویس استاد کی وصلی رکھ کر مشق کرتا ہے۔"

("زمانہ" مارچ ۱۹۳۳ء - ص ۱۴۶)

اس بیان میں کوئی مبالغہ نہیں اور نہ ہی یہ کسی تبصرے کا محتاج ہے غالب کے رنگ میں مرزا رسوا کے کچھ اشعار ملاحظہ فرمائیے:

حسن شاہد ہے مری رنگینیٔ تحریر کا
اک ادائے شوخ ہے جو رنگ ہے تصویر کا

وضع کے پابند ہم، دیوانگی جدّت پسند
پھر گلایا جائے لوہا قیس کی زنجیر کا

جسے ہو حسنِ ظن تم سے کسی سے بدگماں کیوں ہو
تمھارے عہد میں بدنام دورِ آسماں کیوں ہو

فرشتو! جب کسی سے ہو وقوع سعی لاحاصل
مرے اعمال میں لکھ دو وہ محنت رائیگاں کیوں ہو

جیسا کہ عزیزؔ لکھنوی نے کہا ہے۔ یہاں مرزا رسواؔ نے غالبؔ کے طرزِ اظہار سے زیادہ ان کے طرز فکر کی پیروی کی ہے۔ اسی رنگ کی متعدد غزلیں اس دور میں مرزا رسواؔ نے کہیں جو بعد میں رسالہ "معیار" لکھنؤ میں شائع ہوئیں۔ اس رسالے کا مقصد بھی لکھنوی شاعری کی اصلاح تھا۔ اس کے معاونین میں ثاقبؔ اور عزیزؔ لکھنوی بھی شامل تھے۔ دونوں غالبؔ کے پرستار تھے۔ ثاقبؔ نے اپنا شعری مسلک غالبؔ کا تخیل اور میرؔ کی زبان قرار دیا ہے اور کوشش کی ہے کہ زندگی کے بارے میں اپنے تاثرات کو ایک فکری اور فلسفیانہ رنگ میں پیش کریں۔

آئینۂ معکوس ہے یہ عالمِ ہستی
جو میری تمنا ہے وہ منظور نہیں ہے

راحتیں بھی صورتِ ایذا میں ہیں تقدیر سے
شامِ آفت کی طرح سایہ مری منزل میں ہے

اپنے ہی دل کی آگ میں آخر پگھل گئی
شمعِ حیات موت کے سانچے میں ڈھل گئی

یہ صرف چند مثالیں ہیں۔ ثاقبؔ کے کلام میں ایسے انگنت اشعار ملتے ہیں جو غالبؔ کے خیالات اور طرزِ فکر کا چربہ معلوم ہوتے ہیں اور کہیں فکر و بیان کی متانت اتنی بڑھ گئی ہے کہ تاثیر تقریباً مفقود ہو گئی ہے۔ اس کے برعکس

عزیز لکھنوی نے غالب کی پیروی کرتے ہوئے ان خاص عناصر کو لیا ہے جو ان کی شخصیت اور تخلیقی مزاج سے کچھ مطابقت رکھتے تھے۔ مثلاً جذبات کو ایک حکیمانہ رُخ دے کر پیش کرنا یا فارسی تراکیب کے استعمال سے نئی معنویت پیدا کرنا۔ دیوان غالب سے اس اثر پذیری نے عزیز کو لکھنؤ کی انحطاطی شاعری کے ابتذال اور صنعت گری سے دامن بچانے اور اپنی انفرادیت کو پانے میں مدد دی۔ عزیز لکھنؤ کے ان شعرا میں ممتاز حیثیت رکھتے ہیں جنھوں نے غزل کو بیسویں صدی کے تقاضوں اور ایک نئے جذباتی اور ذہنی آہنگ سے مانوس بنا کر اس کی تجدید میں حصہ لیا۔ اس طرح غزل کی تجدید میں غالب کی بازیافت کے اثر اور اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ عزیز لکھنوی کے یہ چند اشعار ملاحظہ فرمائیے:

رگ رگ میں ذوق بادیہ گردی تھا اس قدر
ہر ذرہ میری خاک کا صحرائے گرد تھا

ہے فنا آموز ہر اک خط تری تحریر کا
رنگ اڑتا کہ رہا ہے پیکر تصویر کا

ہاں اے حریم قدس میں ہنگامہ گرم کن
محفل کا رنگ دیکھ رہے ہیں یہیں سے ہم

شوریدگی کے ذوق سے فارغ نہیں ہنوز
چھینٹیں لہو کی ہیں مرے سر میں بھری ہوئی

مولانا ابوالکلام آزاد نے عزیز کے کلام پر تبصرہ اور غالب سے ان کی اثر پذیری کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا:

"آج کل مرزا غالب کی تقلید عام طور پر پسند کی جاتی ہے...... لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ مرزا غالب کے خصائص صرف فارسی الفاظ و تراکیب کے کثرت استعمال اور بندہ توالی اضافات اور لفظی اشکال اور غرابت میں محدود ہیں...... اس گمراہی نے بہت لوگوں کو اس درجہ سے بھی محروم کر دیا جو بصورت عدم تقلید غالب وہ حاصل کر سکتے تھے۔ مرزا غالب کی اصلی خصوصیت ان کے محاسن معنوی ہیں نہ کہ مجرد لفظی۔ فارسی الفاظ و تراکیب بالقصد نہیں ہیں بلکہ بوجہ وسعت و بلندی فکر و عدم مساعدت تراکیب اردو۔ پس تقلید اس کی ہونی چاہیئے نہ کہ الفاظ کی۔ معہذا غالب کے کلام کا بہترین حصّہ وہ ہے جس میں فارسی تراکیب باعتدال مستعمل ہوئی ہیں اور متبعین کے لیے وہی حصّہ نمونہ ہونا چاہیئے۔ آپ (عزیز) اس گروہ سے بالکل الگ ہیں اور آپ کے کلام کی بڑی خوبی یہ ہے کہ فارسی الفاظ و تراکیب و اضافات کے کے استعمال میں غلو اور افراط سے ہر جگہ اجتناب کرتے ہیں۔"

(گلکدہ - ص ۱۱-۱۲)

مولانا آزاد کا یہ بیان بڑی حد تک درست ہے کہ عزیز ان شعراء سے مختلف ہیں جنھوں نے غالب کے اسلوب شعری کی کورانہ تقلید پر کمر باندھی تھی۔ عزیز نے کلام غالب کے خارجی پہلوؤں سے زیادہ اس کی داخلی اور معنوی افتاد پر نظر رکھی۔ اس طرح ان کے اسلوب و ادا کے کئی رنگوں کو پالیا۔ ان

سے فیض اٹھایا لیکن اپنی انفرادیت کو قائم رکھتے ہوئے۔

یوں تو اس دور میں سیمابؔ اکبرآبادی کے علاوہ ناطقؔ گلاوٹھی اور وفا رام پوری جیسے شعراء نے بھی غالبؔ کے رنگ کو اپنانے اور ان کے رنگ میں غزل کہنے کی کوشش کی جس سے غالب پرستی کے بڑھتے ہوئے رجحان کا اندازہ ہوتا ہے اور بس۔ تاہم یہاں وحشتؔ کلکتوی کی غالبؔ دوستی کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ وہ اعلانیہ اور شعوری طور پر غالبؔ کے مقلد تھے اور بنگال و بہار کے علاقہ میں ان کا حلقۂ اثر بھی بہت وسیع تھا۔ انھوں نے خود دعویٰ کیا ہے۔

وہ امتیازِ حسن ہے معنی و لفظ کا
وحشتؔ کو جس نے غالبِ دوراں بنا دیا

مولانا حالیؔ نے بھی اس کا اعتراف کیا ہے کہ ان کے اُردو دیوان کو بعض اعتبارات سے "کلام غالب کا نمونہ قرار دیا جا سکتا ہے" (نساخ سے وحشت تک۔ ص ۱۷۶)

وحشتؔ نے جنوری ۱۹۲۰ء کے "نقاد" آگرہ میں "غالب کا اندازِ بیان" کے عنوان سے جو مضمون لکھا تھا اس میں بھی غالبؔ کے اسلوب شعری اور اس کے کمالات کو ایک مثال اور نمونہ بنا کر پیش کیا گیا تھا۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ وحشتؔ نے تقلید غالب کی لَے کو اتنا طول دیا ہے کہ ان کی اپنی آواز اور انفرادیت گم ہو گئی ہے۔

وحشتؔ نے کلکتہ جیسے صنعتی شہر میں زندگی بسر کی۔ مطالعہ اور درس و تدریس ساری زندگی ان کا مشغلہ رہا۔ یوں تو فارسی اور اُردو کے بعض دیگر اساتذہ کے بھی وہ قدردان تھے لیکن ان میں صرف غالبؔ کی پیروی کا

رجحان اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ وہ اس طلسم معنی کے اسیر تھے اور اس میں اس ذاتی اور ذہنی کشمکش کا عکس دیکھ رہے تھے جو انھیں بے چین رکھتی تھی۔ ان کی شاعری میں جذباتی ردِعمل کی کمزوری ذہنی ردِعمل کو تخلیقی طور پر جذباتی کیفیت سے آشنا کرنے کی صورت میں رونما ہوتی ہے پھر حقائق کے تخیلی اظہار کا وہ انداز جو غالب کے بعد اقبال کا حصّہ بنا، اس کے نقوش بھی وحشت کے کلام میں مل جاتے ہیں۔ وحشت کے چند اشعار سے شاید یہ بات واضح ہو۔

مری ہستی کی کیا ہستی مگر اے دیدۂ بینش
ذرا رنگینیاں تو دیکھنا اس نقشِ باطل کی

نغمۂ مطرب ہے عشق خانہ ویراں ساز کو
وہ نوائے درد جو مضمر شکستِ دل میں ہے

کبھی توفیق ترکِ ماسوا کی ہو ہی جائے گی
دلِ آزاد ہوگا اور عیشِ جاوداں ہوگا

بیگانگی عیاں ہے گو آشنا ہے عالم
بزم جہاں میں گویا حرف شنیدہ ہوں میں

پابندیِ رسوم کو سمجھا ہے بندگی
زنّار چھین لیں گے ابھی برہمن سے ہم

اقبال اگرچہ رسمی طور پر داغ کے شاگرد تھے لیکن تھے غالب کے عقیدت مند۔ جس کا دلنشیں مظہر 'مرزا غالب' پر ان کی وہ گراں قدر نظم ہے جو اپنی شاعری کے پہلے دور میں یعنی ۱۹۰۵ء کے قبل انھوں نے لکھی تھی اور جس میں گلشن ویمر میں خوابیدہ گوئٹے کو انھوں نے غالب کا ہمنوا قرار دیا تھا۔ اس طرح اقبال گویا بجنوری کی غالب پرستی کے پیش رو تھے۔ اس کے بعد ہی ۱۹۱۰ء میں انھوں نے اپنی ڈائری STRAY REFLECTIONS میں ایک موقع پر لکھا:

"وہ (غالب) دراصل ان شاعروں میں سے ہیں جن کے ادراک اور تخیئل کی بلندی انھیں عقیدے اور ملت کے حدود سے بالاتر مقام عطا کرتی ہے۔ ان کی قدر شناسی کا دور آنے والا ہے۔"

اس دور کے شعرا میں دراصل اقبال ہی ہیں جن کے ذہن میں نئی زندگی اور نئی حقیقتوں کا عکس سب سے زیادہ صاف اور روشن تھا۔ وہ نہ صرف قومی بلکہ عالمی سطح پر انسانیت کے مسائل اور انسانوں کی نو بہ نو الجھنوں کو دیکھ رہے تھے اور اپنے تاملات اور تاثرات کو ان کی ساری دقت اور نزاکت کے ساتھ ادا کرنے کے لیے بے چین تھے۔ انھیں احساس ہو گیا تھا کہ اپنی تخلیقی فکر کے سفر میں وہ غالب اور ان کے اسلوب شعری کے سہارے ہی آگے بڑھ سکتے ہیں۔ جس طرح غالب نے بعض اعلیٰ اور مہتم بالشان موضوعات اور مسائل کے اظہار کے لیے اردو کے بجائے فارسی کا سہارا لیا تھا اقبال نے بھی یہی روش اختیار کی۔ بہر حال اقبال کی نظموں سے قطع نظر، کہ وہ میرا موضوع نہیں، اردو غزل کی تجدید اور تعمیرِ نو میں اقبال نے جو حصہ لیا وہ تیز رو غالب اور حالی کے ساتھ تھوڑی دور چلنے ہی کا نتیجہ تھا۔ غالب

کے فکری مزاج کو انھوں نے ایک فلسفیانہ ربط و ضبط سے روشناس کرایا۔ غزل کو 'بازناں گفتن' کے دائرے سے نکالنے اور اسے وسیع تر انسانی زندگی، ذہن اور جذبات کا ترجمان بنانے میں بھی غالبؔ نے اقبالؔ کی مدد کی۔ دونوں شخصیتوں میں کئی چیزیں مشترک اور مماثل ہیں۔ فکر انگیز ذہن، پُرسوز طبیعت، جوشِ تخیل، جاندار احساس اور انسان دوستی کا بے کراں جذبہ۔ یہی وجہ ہے کہ دونوں کے لہجے میں انفعالیت اور نرمی کے بجائے شکوہ و وقار کا احساس ہوتا ہے اور یہ شکوہ و وقار اکثر فارسی تراکیب کے خلّاقانہ استعمال کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ یہ واقعہ ہے کہ دونوں نے زندگی کی حقیقتوں کو جس سطح پر دیکھا اور چھوا ان کی شعری صورت گری میں ایک نیا لہجہ، ایک نئے طرزِ بیان اور ایک نئی شعری حسیت کا وجود میں آنا ناگزیر تھا۔ اقبالؔ کے یہ چند اشعار دیکھیے:

ٹھہر سکا نہ ہوائے چمن میں خیمۂ گل
یہی ہے فصلِ بہاری، یہی ہے بادِ مراد
یہ مشتِ خاک، یہ صرصر، یہ وسعتِ افلاک
کرم ہے یا کہ ستم تیری لذّتِ ایجاد

اگر مقصودِ کل میں ہوں تو مجھ سے ماورا کیا ہے
مرے ہنگامہ ہائے نو بہ نو کی انتہا کیا ہے

میں نوائے سوختہ در گلو، تو پریدہ رنگ رمیدہ بو
میں حکایتِ غمِ آرزو، تو حدیثِ ماتمِ دلبری

غالبؔ اور اقبالؔ کے درمیان کوئی شاعر ایسا نہیں جس کے لہجے اور فکر میں

ایسی جزالت، ایسی بلندیِ نگاہ اور جذبے اور خیال کا ایسا جمال آفریں امتزاج نظر آتا ہو۔ اقبال کی آواز میں غالب کی آواز کا ارتعاش صاف محسوس ہوتا ہے۔

اس صدی کی دوسری اور تیسری دہائی میں نئے احساس و شعور کی ترجمانی کرنے والا کوئی غزل گو شاعر غالب سے دامن کش ہو کر گزرنے کی جرات نہیں کر سکتا تھا۔ یہاں تک کہ حسرت جیسا خالص کلاسیکی مذاق کا شاعر اور مومن، نسیم اور میر و مصحفی کا پیرو بھی دوسری دہائی میں غالب کی انگنت زمینوں میں غزلیں کہتا رہا۔ اور پھر یہ اعتراف کرنے پر مجبور ہوا:

غالب و مصحفی و میر و نسیم و مومن
طبعِ حسرت نے اٹھایا ہے ہر استاد سے فیض

اس بڑھتی ہوئی غالب نوازی کا ردِ عمل لازم تھا۔ جو مرزا یاس یگانہ چنگیزی کے عزم غالب شکنی کی صورت میں ظاہر ہوا۔ صرف غالب ہی نہیں بلکہ عزیز لکھنوی اور اقبال جیسے غالب نواز بھی ان کے معتوب ہوئے۔ اگرچہ واقعہ یہ ہے کہ غالب کے کمالِ فن کی باریکیوں کو جتنا اور جس طرح یگانہ نے سمجھا، فانی کے علاوہ کسی جدید غزل گو شاعر نے نہیں سمجھا۔ ان کا اصلی ہدف دراصل غالب نہیں بلکہ غالب پرستی کا سیلاب تھا ورنہ ایک فن کار کی حیثیت سے وہ غالب کی بڑائی اور استادی کے ہمیشہ معترف رہے۔ اس وقت بھی جب وہ غالب شکنی پر آمادہ تھے

صلح کر لو یگانہ غالب سے
وہ بھی استاد تم بھی ایک استاد

"آیاتِ وجدانی" میں یگانہ نے غلط نہیں لکھا ہے:

"خدا کو اور مرزا غالب کو جاننے کی طرح کون جانتا ہے۔ مگر مانتے سب

ہیں۔ یہ بھی فیشن ہے اور وہ بھی فیشن ہے" (ص ۴۸)

یگانہ کی مجروح انا اور خود پرستی نے انھیں کھل کر نیازمندانہ ڈھنگ سے نہیں بلکہ چھپ کر رازدارانہ اور استادانہ ڈھنگ سے غالب سے فیض اٹھانے کی اجازت دی۔ غالب کی طرح یگانہ کی شخصیت بھی بڑی منفرد، متنوع، متجسّس، متشکک اور مجروح تھی۔ دونوں زمانے سے اُبھتے رہے اور زمانہ اُن سے۔ آزاد خیالی، سرکشی اور تنہا روی دونوں کا شعار تھا۔ لیکن غالب کی شخصیت کا ایک عنصر ایسا بھی تھا جو جدید شعرا میں صرف یگانہ کا حصّہ بن سکا۔ اور وہ ہے زندگی کی بعض کھری کھلی حقیقتوں کے بارے میں ایک طنز کارکا رویہ۔ جس کی ہنسی میں کمالِ حزن بھی شامل ہوتا ہے۔ زندگی کے دوسرے مظاہر سے قطع نظر یگانہ غالب کی طرح خود اپنا اور اپنی محرومیوں کا مضحکہ اُڑانے سے باز نہیں آئے۔ یہ چند اشعار دیکھیے:

پڑے ہو کون سے گوشے میں تنہا
یگانہ کیوں خدائی ہو چکی بس!

خودی کا نشہ چڑھا آپ میں رہا نہ گیا
خدا بنے تھے یگانہ، مگر بنا نہ گیا

ترکِ لذّتِ دنیا کیجیے تو کس دل سے
ذوقِ پارسائی کیا، فیض تنگدستی ہے

امید وبیم نے مارا مجھے دوراہے پر
کہاں کے دیر وحرم گھر کا راستہ نہ ملا

دھواں سا جب نظر آیا سوادِ منزل کا
نگاہِ شوق کے آگے تھا کارواں دل کا

غزل اپنے مزاج کے اعتبار سے عام انسانی تجربات کی تجرید کا نازک فن ہے اور اس کی کلید ہے ایجاز (CONDENSATION) اور ایمائیت۔ یعنی زبان و بیان کا ایسا تخلیقی اور تمثیلی استعمال جو ایک عام شاعرانہ تجربے کو قاری کے لیے اس کے شخصی اور قیمتی تجربات سے زیادہ شخصی اور قیمتی بنا دے اسی میں اس کی فنی اور جمالیاتی قدر و قیمت کا راز پوشیدہ ہوتا ہے۔ یگانہ نے بلاشبہ یہ ہنر غالب سے سیکھا ہے۔

یگانہ کے معاصرین میں اصغر اور فانی نے بھی غالب سے کسبِ نور کیا ہے۔ لیکن اسی طرح محتاط ہو کر خاموشی اور استادی کے ساتھ۔ اصغر بقول پروفیسر خواجہ احمد فاروقی، غالب کے خوشہ چیں ہیں لیکن غالب کے یہاں ایک صحت مند ذہن ہے اور وہ کار آگہی جو تجربات کی وادی میں سینے کے بل چلنے سے آتی ہے" اصغر کی غزل میں ان کی وجدانی اور روحانی دنیا ہی زیادہ فروزاں ہے۔ جس طرح غالب کا تخیل کہیں کہیں ماورائی تجربات کو نیم حکیمانہ ڈھنگ سے پیش کرنے پر اصرار کرتا ہے اور اس میں شائستگی اور شکوہ بیانی کے ساتھ ساتھ ایک عجیب شگفتگی اور دل کشائی کی کیفیت پیدا کر دیتا ہے۔ اصغر کی غزلوں میں یہی چنگاری فروغ پا کر شعلہ بن جاتی ہے۔ ان کی غزل عارفانہ کیفیات کی نہیں تاملات کی ترجمان ہے اور انھیں فنی قالب میں پیش کرتے ہوئے وہ جس طرح کی لفظی صناعی اور ترصیع کاری سے کام لیتے ہیں وہ اکثر غالب کی یاد دلاتی ہے۔ وہ بھی معنی و خیال کے آہنگ کو لہجہ اور طرزِ بیان کی غنائیت میں جذب کرنے پر قادر نظر آتے ہیں۔

مستی سے ترا جلوہ خود عرضِ تماشا ہے
آشفتہ مزاجوں کا یہ کیفِ نظر دیکھا

جلوۂ ذوقِ پرستش، گرمیِ حسنِ نیاز
ورنہ کچھ کعبے میں رکھا ہے نہ بتخانے میں ہے

کیا کہیے جاں نوازیِ پیکانِ یار کو
سیراب کر دیا دلِ منّت گزار کو

جیسا کہ پچھلے اوراق میں کہا گیا ہے فانی نے غالب کے فن کا مطالعہ نسبتاً زیادہ انہماک اور دقّتِ نظر سے کیا تھا۔ زندگی کے بارے میں وہ غالب کے بعض افکار بالخصوص احساسِ جبر سے بھی متاثر تھے۔ اس سے زیادہ اہم یہ کہ غالب کے کلام میں کثرت سے جو استفہامی انداز اور اظہار میں ڈرامائی کیفیت ملتی ہے اسے فانی نے اپنی غزل میں بڑی کامیابی سے برتا ہے۔ فانی کے ایک سوانح نگار اور ناقد ڈاکٹر مغنی تبسم نے اپنی تصنیف میں لکھا ہے:

"دوسرے دور میں فانی نے غالب کا خاص طور سے تتبع کیا ہے۔ ان کی زمینوں میں غزلیں کہی ہیں اور غالب کے اظہار کی بعض عادتوں کو اپنے لہجے میں اس طرح سمو لیا ہے کہ وہ ان کے اسلوب کا حصہ بن گئی ہیں۔ غالب کی فرہنگ شعر سے استفادے کی مثالیں بھی کثرت سے ملتی ہیں۔" (فانی بدایونی۔ ص ۲۹۰)

واقعہ یہ ہے کہ فانی کو فانی میر نے نہیں بلکہ غالب نے بنایا ہے۔ ان کے اسلوبِ شعری کی انفرادیت میں غالب کے فن کا پرتو صاف نظر آتا ہے:

آئینہ بصد جلوہ و ہر جلوہ بصد رنگ
کیا کیا نہ کیا تیری تماشا طلبی نے

ہلاکِ تلخیِ تاثیرِ شکوہ ہوں فانی
شکایتِ گلۂ بے اثر نہیں ہے مجھے

یہ مکالماتی اور ڈرامائی انداز دیکھیے:

دادِ مظلوم نگاہی بھی تو لے لینے دے
ٹھہر اے موت کہ قاتل کو پشیماں کر لیں

دل اور ہوائے سلسلہ جنبانیِ نشاط
کیوں پاسِ وضعِ غم! تجھے غیرت نہیں رہی

کہتے ہو کہ ہم وعدۂ پرسش نہیں کرتے
یہ سُن کے تو بیمار ہوا بھی نہیں جاتا

اب تک جو کچھ کہا گیا اس کا ہرگز یہ مدعا نہیں کہ جدید کلاسیکی غزل سراسر دیوانِ غالب کی پروردہ ہے یا یہ کہ جدید شعرا نے (جن کا ذکر آیا ہے) یا ان میں سے بعض نے رنگِ غالب کی تقلید اور تتبع میں کامیابی حاصل کی۔ میرا مقصد صرف اس رشتے کی وضاحت کرنا تھا جو جدید اُردو غزل سے غالب کا رہا ہے۔ دورِ جدید میں ایسے ممتاز اور منفرد شاعر بھی ہیں (مثلاً حسرت اور اثر لکھنوی) جن کا اسلوب شعری غالب کے بجائے میر سے زیادہ قریب ہے۔ تاہم ایسے غزل گو شاعر جنھوں نے بیسویں صدی میں بدلتے

ہوئے ذہن واحساس کو سمجھا اور ماورائے عشق بھی زندگی کی اداؤں کو پہچانا کسی نہ کسی منزل پر غالبؔ کے فکر و اسلوب کے گرویدہ رہے ہیں۔ ان میں سے بعض کی غزل بلاشبہ اپنا منفرد رنگ و آہنگ رکھتی ہے لیکن غور سے دیکھیے تو اس میں بھی غالبؔ کی ذہنی جودت، ان کے افکار و اقدار، ان کے مادّی اور عقلی زاویۂ نگاہ، ان کی صنّاعی اور ان کے اظہار و ادا کے مختلف پیرایوں کے اثرات نمایاں نظر آئیں گے۔ اس حقیقت سے شاید ہی کوئی انکار کر سکے کہ غالبؔ کی بے شمار اچھوتی تراکیب اور شاعرانہ اظہارات اپنے بیشتر معنوی اور تخئیلی تلازمات کے ساتھ جدید غزل کے اسالیب میں جذب ہو چکے ہیں۔ ان شعراء کے علاوہ جن کا ذکر آیا عصر حاضر کے غزل گو شعراء نے بھی غالبؔ سے گوناگوں اثرات قبول کیے ہیں۔

عصر جدید کے سنگین تقاضوں کی تاب نہ لا کر جب بہت سی کلاسیکی اصناف نے دم توڑ دیا، غزل نہ صرف زندہ رہی بلکہ بعض جدید اصناف کے دوش بدوش فروغ پاتی رہی۔ بالکل اسی طرح جس طرح دوسرے اساتذۂ فن کے مقابلے میں غالبؔ کی مقبولیت بتدریج بڑھتی رہی۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے۔ اُردو غزل کی تجدید اور تعمیرِ نو میں غالبؔ کی متحرک روایت کے جذب و اثر کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔

سیّد احتشام حسین اور عصری تنقید کے مسائل

گذشتہ چالیس سال کا زمانہ اُردو ادب میں بڑے ہیجان، وفور اور جوش و خروش کا زمانہ رہا ہے۔ تحریکوں، تنظیموں، بغاوتوں اور تجربوں کا زمانہ۔ اس عہد میں جو ادب تخلیق ہوا، اس میں تنوع بھی ہے اور طرح داری بھی۔ نئے جادہ و منزل کی جستجو بھی اور عناں گیری اور ہم سفری کی خو بھی۔ کچھ ادیبوں نے اظہار کی آزادی کا نعرہ لگا کر اپنے آپ کو صرف ادب کے سامنے جواب دہ سمجھا تو کچھ نے ملک و قوم سے وفاداری پر اصرار کیا۔ کچھ پیروِ مغرب پر نازاں تو کچھ وضع قدیم پر قانع رہے۔ کچھ ادیب ایسے بھی ہوئے جن کا قلم کسی سیاسی جماعت کے اشارۂ ابرو کا سودائی رہا اور نئی پود کے کچھ ادیبوں نے اپنی تخلیقات کے لیے اپنے آپ کو صرف اپنے ہی سامنے جواب دہ سمجھا۔ ترقی پسند تحریک جو اس دور کی سب سے بڑی، سب سے نمائندہ ادبی تحریک رہی ہے خود اس کے اندر کئی رُخ، کئی رویّے اور رجحانات تھے جن میں باہمی طور پر مغائرت اور تناقص بھی تھا (آج بھی ہے) حالی کے بعد کوئی ایسا دیدہ ور نقّاد اور معلم ادب پیدا نہیں ہوا تھا جو اپنے عہد کے

حقیقی تقاضوں، میلانات، روایت کے عرفان اور بغاوت کے امکانات پر سنجیدہ علمی انہماک سے غور و فکر کر سکے جو اس بے ترتیبی میں ترتیب اور انتشار میں اتحاد و اشتراک کے عناصر تلاش کر سکے۔ اب جبکہ حالی کا 'مقدمہ' کسی الہامی کتاب کی طرح مقدّس معلوم ہونے لگا تھا، ضرورت تھی کسی ایسے 'عہدنامے' کی جو نہ مقدّمہ ہو نہ ہدایت نامہ۔ جو شعر و ادب کو نہ نوائے سروش کہے نہ نصابِ اخلاق۔ بلکہ اسے انسان کی تخلیقی صلاحیتوں کے دوسرے مظاہر کی طرح اسی سماج اسی زندگی، اسی زمین اور اسی تہذیب کا مظہر سمجھے اور بتائے کہ ادب میں تغیرات اور تنوع دونوں سماجی ارتقار کے قوانین کے تابع ہیں جو جذبات اور جوشیلے نعروں میں نہ بہ کر سنجیدہ استدلال کے ساتھ شعر و ادب کے بنیادی محرکات اور مآخذ پر روشنی ڈالے۔ جو اپنے دور کی مادّی اور تاریخی حقیقتوں کی بصیرت سے شعر و ادب کا تجزیہ کرے۔ اور ادب کے بنیادی مسائل اس کے معیار و اقدار پر غور و فکر کی دعوت دے۔ یہ کام سیّد احتشام حسین نے انجام دیا۔ مارکسی ہونے کے باوجود اُن کی تنقید میکانکی نہیں۔ کرسٹوفر کاڈول اور اختر حسین رائے پوری کی طرح وہ نہ کسی کٹھ مُلّائیت کا شکار ہوئے نہ کسی سیاسی نظریہ کا آلۂ کار، ان کا وسیع مطالعہ، گہرا تہذیبی شعور اور رچا ہوا ذوقِ ادب ہمیشہ اُن کا رہنما رہا۔ اپنے نظریۂ ادب کے بارے میں متعدد مضامین میں انھوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ مثلاً اصول نقد، ادب اور تہذیب، تنقید اور عملی تنقید۔

> "ترقی پسندی کچھ بھی نہیں ہے۔ اگر وہ کسی بندھے ٹکے اصول کے ماتحت ہر مسئلے کا فیصلہ کر دیتی ہے۔ ترقی پسندی کا خیال ہے کہ ہر ادیب اپنے سماجی شعور کی بنا پر . . . . اپنے معاشرتی عقائد اور فنی

تصوّرات کی روشنی میں ایک نیا مسئلہ پیش کرتا ہے۔ ہر ادیب کے خیالات کا کوئی پس منظر ہوتا ہے۔ اس کے تخیل کا کوئی خزانہ ہوتا ہے۔ اس کے انتخاب و اجتناب کا کوئی اصول ہوتا ہے انسانی شعور کی پیچیدگیوں کو سلجھا کر فنکار کے اصل مقصد کو ڈھونڈھ نکالنا، اس کے فن کے محرّکات کا پتا لگا لینا..... ترقی پسند نقاد کا کام ہے۔" (تنقید اور عملی تنقید۔ ص ۱۷۴)

"تنقید نگاری سے میرا مقصد ادب کی حقیقت اور ماہیت پر غور کرنا، شاعر اور ادیب کو اس کی تخلیقی کاوش پر نقاد کو اس کے صحیح شعور و ادراک پر داد دینا اور ادب کو زندگی کے تہذیبی رشتے میں دیکھنا ہے۔" (اعتبارِ نظر۔ ص ۷)

"جو نقاد (ترقی پسند) نظریۂ تنقید کو اپناتے ہیں وہ روح عصر سماجی نفسیات، عمرانیات یعنی ان تمام باتوں پر نگاہ رکھتے ہیں جو طبقاتی سماج میں پیداوار کی معاشی بنیادوں کے اوپر فکری اور فلسفیانہ حیثیت سے وجود میں آتی ہیں..... ادب محض چند فنی خصوصیات کا مجموعہ نہیں ہے۔ اس سے زیادہ ہے۔ پھر فنی خصوصیات خود تاریخی حالات اور سماجی ارتقا سے وجود میں آتی ہیں۔"

(تنقیدی جائزے)

ماضی کا ادبی سرمایہ ہو یا عصرِ حاضر کا، احتشام حسین نے ان ہی تصورات پر اپنے مطالعہ کی بنیاد رکھی ہے۔ تاہم انھوں نے اس پر اصرار نہیں کیا کہ صرف ان کے تنقیدی طریق کار سے ہی ادب کے بارے میں بنیادی حقیقتوں کا ادراک ممکن ہے۔ ہاں اپنے عہد کے ادبی اور تہذیبی تقاضوں کے پیشِ نظر

جن پہلوؤں کو انھوں نے قابلِ ترجیح اور اہم سمجھا ہے، ان پر زور ضرور دیا ہے۔

یہ ان ہی کی کوششوں کا نتیجہ ہے کہ گذشتہ ۳۰ سال میں اُردو تنقید تاثراتی توضیح، کورانہ مغربیت، رومانیت اور کلاسیکی میکانکیت کے حصاروں سے نکل کر ایک روشن علمی اور سائنسی سطح کی طرف بڑھی۔ اُردو تنقید میں جو وسعت، گہرائی اور فلسفیانہ شعور کی روشنی پیدا ہوئی بلاشبہ اس میں احتشام حسین کا حصّہ سب سے زیادہ ہے۔ یہ کہنا بھی شاید بیجا نہ ہو کہ اس دور میں جس ایک نقّاد کی تحریروں اور فکر و شعور کا حلقۂ اثر سب سے زیادہ وسیع اور دور رس رہا ہے وہ سیّد احتشام حسین ہی ہیں۔ انھوں نے ادب کی ماہیت، انسانی سماج اور تہذیب میں اس کی اہمیت اور غایت، مختلف ادبی رجحانات اور تحریکات اور ادب پر اثر انداز ہونے والے تاریخی عوامل کی نوعیت پر جس تجزیاتی گہرائی، حکیمانہ شعور اور معروضی ڈھنگ سے سوچا اور لکھا ہے وہ کسی اور سے ممکن نہ ہو سکا۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ احتشام صاحب نے ادب اور اس کے مسائل پر جو کچھ لکھا ہے وہ حرفِ آخر ہے یا انھوں نے بعض بنیادی ادبی مسائل کا کوئی آخری حل پیش کر دیا ہے۔ اس کے برعکس ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے ادب کے بارے میں بعض روایتی مفروضات یا مسلمات کے سامنے ایک بڑا استفہامیہ نشان بنا دیا۔ ادبی تنقید کا رشتہ دوسرے علوم سے جوڑا اور ایسے مسائل پر سوچنے کی دعوت دی جن سے اُردو کے طالب علم پہلے روشناس نہیں تھے۔

ہر زبان اور ہر عہد کی ادبی تنقید کے سامنے بالعموم دو طرح کے مسائل ہوتے ہیں۔ ایک وہ جن کا تعلق حال کی تخلیقی سرگرمیوں سے ہوتا ہے اور دوسرے

وہ جو ماضی کے ادبی سرمایے کی قدر شناسی اور بازیافت سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ایک بڑا نقاد جو ادب کو انسانی تہذیب اور سماج کا ایک جاندار نامیاتی مظہر سمجھتا ہے وہ ادب اور اس کے مسائل کو اس طرح تقسیم کرکے نہیں دیکھتا بلکہ ایک نمو پذیر اکائی کی صورت میں ادب کا مطالعہ کرتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ نقاد اس مطالعہ میں وہ کون سا طریقۂ عمل یا انداز نظر اپنائے جو اس کے بارے میں زیادہ سے زیادہ صداقتوں کو بے نقاب کر سکے۔ ۳۰ سال قبل اس سلسلے میں ایک رویّہ تو وہ تھا جس کی نمائندگی ایک طرف کلیم الدین احمد اور دوسری طرف نیاز فتحپوری، فراق اور بعض دوسرے تاثراتی نقاد کر رہے تھے۔ بعض اختلافات کے باوجود ان کا رویہ اپنے ذاتی شعور اور ذوقِ ادب کی میزان پر ادب کو پرکھنے اور فیصلہ کرنے کا رویہ تھا۔ موضوع خواہ قدیم ادب ہو یا جدید، انھیں اس کو پرکھنے اور اس کی اقدار و معیار پر حکم لگانے میں کسی خاص وقت کا سامنا نہیں ہوتا تھا۔ نہ ہی انھیں اس ذمّہ داری کا احساس تھا کہ ادب کے طالب علم ان کے تنقیدی محاکموں سے ایسی عصبیت کا شکار ہو سکتے ہیں جو ادبی ذوق اور اقدار کی تعمیر و تربیت میں مضر ہو سکتی ہے۔ مثلاً ان کی تنقید کے آئینہ میں عظیم الدین یا مومن اور ریاض کی شاعری اعلیٰ ترین فنی اقدار کی حامل سمجھی جا سکتی ہے۔ اس کے باوجود انھوں نے اُردو تنقید کے تہی دامن کو اپنے محدود لیکن رچے ہوئے اور گہرے شعورِ فن سے مالا مال کیا۔ لیکن آج جب سیّد احتشام حسین اور دوسرے علم دوست نقّادوں کی کوششوں سے اُردو تنقید میں علمی استدلال اور اصولوں کے سہارے ادبی اقدار کے تعیّن کی روایت مستحکم ہو رہی ہے۔ یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ نوجوان نقاد اُسی تنقیدی رویّے کی تجدید کر رہے ہیں جو فن و ادب کے ذاتی شعور و مذاق

کے سہارے جانچنے پرکھنے اور فیصلے کرنے پر زور دیتا ہے۔ آج کے بہت سے نوجوان نقادوں کی تحریروں میں صرف ادعائیت ہی نہیں ایسی جارحانہ درشتی اور جذباتیت بھی ہے جو ادبی حقائق کو صحیح رنگ میں دیکھنے اور پرکھنے سے باز رکھتی ہے۔ مجھے یہ اعتراف کرنے کی اجازت دیجیے کہ دانش گاہوں کے ہم اُردو اساتذہ میں سے بیشتر عصری ادب کی برق رفتار تبدیلیوں اور نئے تنقیدی رویوں سے کچھ زیادہ باخبر نہیں ہیں۔ ہم میں سے بعض اس زعم باطل کا بھی شکار ہیں کہ اُردو زبان وادب کے بارے میں معقول اور مستند آگہی صرف ہمارا حصہ ہے یا یہ کہ دانش گاہوں سے باہر اُردو کے ادیب اور نقاد جو کچھ لکھ رہے ہیں وہ محض وقتی، فصلی اور سطحی ہے اور اس لیے ناقابل اعتنا۔ یہ سچ ہے کہ ان میں سے بعض کی تحریروں میں طنز و تضحیک، ہرزہ گوئی اور دشنام طرازی بھی ہے لیکن اس میں بھی شک نہیں کہ بعض نوجوان ادیب سنجیدہ انہماک کے ساتھ ادب بالخصوص عصری ادب کے مسائل پر غور وفکر کر رہے ہیں۔ وہ تعلیم وتدریس نہیں، بلکہ دوسرے شعبوں میں کار منصبی انجام دے کر تصنیف وتالیف کے لیے وقت نکالتے ہیں اس لیے ان کی سرگرمیوں ان کے مسائل اور ان کی خدمات سے چشم پوشی کرکے ہم ادب اور تنقید کی کوئی بڑی خدمت انجام نہیں دے سکیں گے۔ دانش گاہوں کے استاد عالموں اور غیر استاد دانشوروں کے درمیان چشمک اور خلیج دنیا کی دوسری زبانوں میں بھی رہی ہے لیکن اُردو میں وہ جس تیزی سے بڑھ رہی ہے اس میں ہم استادوں کی بے نیازی کا دخل بھی کچھ کم نہیں ہے۔

سید احتشام حسین اُردو کے اُن نقادوں میں سے ایک ہیں جنھوں نے بہت پہلے اس حقیقت کو سمجھ لیا تھا۔ انھوں نے ہر زمانے میں عصری ادبی

سرگرمیوں اور نوجوان ادیبوں کے مسائل کا مطالعہ گہری دل چسپی اور ہمدردی سے کیا ہے۔ سرور صاحب کی یہ رائے کہ "وہ جدیدیت کی رو سے خوش نہیں تھے ان کا ایک خاص مزاج بن چکا تھا اور وہ اس عمر میں اپنے آپ کو بدل نہیں سکتے تھے"۔ میری دانست میں احتشام حسین کے ساتھ پورا انصاف نہیں کرتی۔ وہ ایسے بہت سے ہم عصر نوجوان ادیبوں کی تخلیقی صلاحیتوں کے قدرداں تھے جن کی تحریروں میں فنی پختگی اور سماجی شعور و معنویت کا احساس ملتا ہے۔ شعر و ادب کے بارے میں ان کے رویے میں بھی تدریجی تبدیلی پیدا ہو رہی تھی جس کی گواہی ان کے آخری دور کے بعض مضامین مثلاً قدر و معیار کی جستجو یا ادیب کی انفرادیت اور عصری رجحانات میں ملتی ہے۔ وہ جس شوق و انہماک اور ہمدردی سے نئے ادیبوں کی تخلیقات کا مطالعہ کرتے تھے ان کی عمر کے کم ناقدین نے کیا ہوگا۔ یہ دوسری بات ہے کہ وہ نئے تجربات کی چمک دمک اور نئی تنقید کی ادعائیت پسندانہ جارحیت سے مرعوب نہیں ہوتے تھے۔

سوال یہ نہیں ہے کہ نئی تنقید کے علمبردار شعر و ادب کے بارے میں کس نظریے یا مسلک کو لے کر اٹھے ہیں بلکہ یہ ہے کہ ان کے تنقیدی مضامین تنقید کے کس معیار اور کس سطح کو پیش کرتے ہیں اور جیسا کہ میں نے شروع میں اشارہ کیا ہے آج بعض باشعور اور ذہین نقاد بھی اصولوں کے ادعا کے باوجود محض ذاتی پسند و ناپسند کی میزان پر فیصلہ کر رہے ہیں۔ صرف یہی نہیں ان کے اکثر تنقیدی محاکمے تنگ نظری اور تعصب اور یک رخی فکر کی غمازی کرتے ہیں۔ میں صرف ایک مضمون سے چند مثالیں دوں گا۔ زیادہ عرصہ نہیں گزرا جب ایک باشعور جدید نقاد وارث علوی نے عصری ادب اور تنقید کی صورتِ حال کا مبسوط جائزہ لیا۔ انھوں نے نقاد کے فرائض کا ذکر کرتے

ہوئے اپنے مقالے میں لکھا ہے :

" نقاد اگر نقاد کے طور پر کام نہیں کرتا تو اسے خاموش رہنا چاہیے رائے زنی اور مشورہ پاشی سے خوش ہو لینا اس کے کردار کو زیب نہیں دیتا۔ PAT GENERALISATION کا سب سے بڑا خطرہ یہ ہے کہ اگر وہ ایک بھی شاعر سے ناانصافی کرتا ہے تو نقاد ناقابل معافی غلطی کا مرتکب ٹھہرتا ہے۔"

نقاد کے اس منصب سے بھلا کون انکار کر سکتا ہے لیکن اب اسی مقالے کے چند اقتباسات بھی دیکھیے :

" اشتراکی فنکار کبھی بھی بڑا فنکار بن ہی نہیں سکتا کیونکہ اشتراکی فلسفہ میں اخلاق اور انسان دوستی کے تصورات محض اضافی ہیں۔"

" ہماری مارکسی اور معاشرتی تنقید نے سوائے فکری انتشار، ذہنی تعصب اور تہذیبی بربریت کے کوئی اثرات ہمارے ادب پر نہیں چھوڑے۔"

" ڈاکٹر (محمد حسن) صاحب تخلیقی عمل کی نفسیات اور ادبی جمالیات کی ابجد سے بھی واقف نہیں۔"

" میں ..... اس خیال سے اتفاق کرنے لگا ہوں کہ کرشن چندر دراصل NON WRITER ہے یعنی ایک ادیب اور فنکار کے طور پر اب کرشن چندر پر بات چیت ممکن ہی نہیں۔"

" سریندر پرکاش کو تو میں جدید افسانہ نگاری کا ستون سمجھنے لگا ہوں۔"

رائے زنی مشورہ پاشی اور GENERALISATION کے سلسلے میں کسی فنکار کے ساتھ بے انصافی کو یہ نقاد ایک ناقابل معافی جرم قرار دیتا ہے اور اس کا خیال ہے کہ مارکسی نقادوں نے سب سے زیادہ اس جرم کا ارتکاب کیا۔ لیکن اپنے اس طویل مضمون کے ہر صفحہ میں شاید غیر شعوری طور پر وہ اس جرم کا ارتکاب کرتے نہیں تھکتا۔ اب اگر ان سے کہا جائے کہ گورکی، مایا کوفسکی، شولوخوف، ایلیو نرودا اور فیض احمد فیض جیسے فنکار سب اشتراکی ہونے کے باوجود بڑے فنکار ہیں تو وہ یہ ماننے سے ہی منکر ہوں گے اس لیے کہ ان کا پختہ عقیدہ ہے کہ اشتراکی فنکار کبھی بڑا فنکار ہو ہی نہیں سکتا۔ اسی طرح ان کو یہ باور کرانا بھی مشکل ہے کہ تخلیقی عمل اور جمالیات کے بارے میں علم و عرفان صرف ان کا اجارہ نہیں مارکسی اور معاشرتی تنقید کے ہولناک اثرات کا جو نقشہ انھوں نے کھینچا ہے وہ تخیلی ہی نہی مگر عبرت سے خالی نہیں۔ اب رہی کرشن چندر کے ادیب و فنکار نہ ہونے اور سریندر پرکاش کا جدید افسانہ نگاری کے ستون ہونے کی بات تو اس پر کسی تبصرے کی ضرورت نہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ نئی تنقید میں فن و ادب اور اصول نقد کے بارے میں سنجیدہ غور و فکر نہ ہو۔ نئے نقادوں نے تخلیقی تجربات کے تجزیے، شاعری میں لفظ و معنی کے تعلق، شعری ہیئت لفظیات اور علامات کے بہت سے ایسے نازک مسائل پر گہرائی کے ساتھ غور و فکر کیا ہے جن کا احساس پچھلے دور کی مارکسی تنقید میں یا تو سرے سے نہیں ملتا یا اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ شاید ان کے اپنے کچھ اصول بھی ہیں لیکن ان کی تنقیدوں میں اکثر ایسا جوش ایسی جھنجھلاہٹ اور اتنا جذباتی خروش ہوتا ہے کہ اصول منھ تکتے نظر آتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے فیصلے بھی منصفانہ یعنی معروضی اور علمی جانچ پرکھ کا منطقی نتیجہ معلوم نہیں ہوتے۔ ان کا

رویہ کچھ ایسا ہے کہ جب تک جوش، مجاز، مخدوم یا کرشن چندر جیسے مقبول فنکاروں کو چھٹ بھیّا یا بونا ثابت نہ کیا جائے، نئی پود کے فنکاروں کا قد اُبھر نہیں سکتا۔ ان کے مقابلے میں وہ اپنے ہم مشرب فنکاروں کی تخلیقات میں اعلیٰ فنی اقدار آسانی سے تلاش کر لیتے ہیں۔ اور مشکل یہ ہے کہ یہی توقع وہ احتشام حسین جیسے نقادوں سے کرتے ہیں۔ اس طرح نئی تنقید اچھے تبصرہ نگار پیدا کر سکتی ہے نقاد نہیں۔

عصری ادب یا معاصرین کے بارے میں احتشام صاحب کا ایک خاص اور مستقل رویہ رہا ہے جو آج بھی ہمیں روشنی دے سکتا ہے۔ وہ عصری ادب اور نئے رجحانات کا مطالعہ خاص دلچسپی انہماک اور ہمدردی سے کرتے تھے لیکن ان کا اعتقاد تھا کہ ہم عصر ادیبوں یا ادب کے بارے میں معروضی انداز سے سوچنا اور فیصلہ کرنا نہایت دشوار ہے۔ اول تو ہم عصر ادب سے ہر قاری اور ناقد ایک جذباتی ہم آہنگی محسوس کرتا ہے جو اس کے تنقیدی محاکمہ پر اثر انداز ہوتی ہے۔ دوسرے ہر زندہ ادیب کا ذہن و شعور ہی نہیں فن بھی مسلسل ارتقا پذیر رہتا ہے۔ اور اس کا امکان بھی رہتا ہے کہ ہر لحظہ بدلتے ہوئے سماجی اور تہذیبی حالات کے زیرِ اثر اس کے فکر و شعور اور فنی اسلوب میں بھی بعض انقلابی تبدیلیاں راہ پا جائیں۔ اس لیے جب تک اس کی شخصیت اور فن میں تغیر و ارتقا کا یہ عمل جاری ہے۔ اس کے فن کی قدر و قیمت کا تعین ممکن نہیں۔ اس صورت میں نقاد کا منصب یہی ہوتا ہے کہ عصری ادب میں جن رجحانات یا لہروں کی کارفرمائی ہے جو روحِ عصر ہے اس کا تجزیہ کرے اور اُن مادّی یا ارضی محرکات اور ماخذوں کا سراغ لگائے جن کے زیرِ اثر یہ رجحانات صورت پذیر ہوئے یا ہو رہے ہیں۔ اس تجزیاتی اور توضیحی مطالعہ

ہیں، حقیقت کو دیکھنے کے نئے زاویہ ہائے نظر، فکر و احساس کے نئے سانچوں اور نئے ہیئتی تجربوں کے امکانات کی تشریح و تعبیر سب شامل ہیں۔ یہاں تفصیلی اقتباسات یا مثالیں دینے کا موقع نہیں۔ ان کے بے شمار مضامین میں عصری ادب کے بارے میں اس صحت مند رویے کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔

عصری ادب اور تنقید کا ایک رخ اور رویہ یہ بھی ہے کہ تخلیقی ادب کا رفتارِ زندگی یا سماجی حالات و مسائل سے کوئی نتیجہ خیز تعلق نہیں ہوتا۔ ایک جدید ناقد کا قول ہے کہ کسی ادبی تخلیق میں یہ عنصر یعنی عصری حالات اور ماحول کا عکس جتنا زیادہ ہوگا اس کی فنی قدر و قیمت اتنی ہی کم ہوگی۔ اس سلسلے میں جس نظریہ فن اور تخلیقی عمل کے جس تصور پر زور دیا جا رہا ہے۔ اس کا مقصد بھی اس کے سوا کچھ نہیں کہ فنی تخلیق میں زندگی کا شعور، فکر و نظر کی گہرائی یا معنویت کی تلاش ایک غیر ادبی اس لیے لایعنی مشغلہ ہے۔ بعض با صلاحیت فنکار بھی ادب میں معنویت کو اسی طرح اضافی عنصر سمجھتے ہیں جس طرح شاعری میں وزن اور قافیے کو۔ اس لیے آج کی شاعری اور افسانے میں ابہام اشاریت اور تجرید کے ایسے انداز اور نمونے ملتے ہیں جن کی تفہیم کا دعویٰ ایک عام قاری تو درکنار نقاد بھی نہیں کر سکتا۔ نئی تنقید کے بعض علمبرداروں نے ایسی تخلیقات کے جو تجزیاتی تجربے کیے ہیں وہ بجائے خود دور از کار جدت طرازی کے ایسے نمونے ہیں جن کی تشریح کی ضرورت ہے۔

ادب کے بارے میں اس رویے سے ایک عام طالب علم کے ذہن میں یہ سوال بار بار پیدا ہوتا ہے کہ کیا فن و ادب واقعی کوئی الہامی یا غیر ارضی چیز ہے جس کا ہماری مادی زندگی اور سماج سے کوئی تعلق نہیں۔

کیا ادب کے مطالعہ کا حاصل وہ طفلانہ مسرت ہے جو اس کی علامتوں کو کھولنے اور سمجھنے کی ذہنی ورزش سے ہاتھ آتی ہے۔ کیا ادبی تخلیق میں صرف اس کی علامات، پیکروں اور لفظوں کی باہمی ترکیب و ترتیب سے ہی فنی حسن پیدا ہوتا ہے، کیا ادب میں انفرادیت ہیئت اجتماعی کے احساسُ ادراک کے بغیر ممکن ہے؟ اور اگر ایسا ہے تو ہر دور کا ادب دوسرے دور سے کیوں مختلف ہوتا ہے؟

ادب کے بارے میں یہ اور ایسے ہی دوسرے اہم سوالات آج پھر سر اُٹھا رہے ہیں جن کے بارے میں سوچنا ہر دیانت دار نقاد کا فریضہ ہے۔ احتشام صاحب نے اپنے تنقیدی مضامین مین مختلف زاویوں سے جس طرح ان مسائل کا احاطہ کیا ہے اور فن و ادب کے ان تاریک گوشوں میں علم و آگہی کے چراغ جلائے ہیں اگر ہم تعصب اور تنگ نظری سے کام نہ لیں تو آج بھی وہ ہماری رہبری کر سکتے ہیں۔

اُردو ادب اور تنقید کو آج بہت سے مسائل کا سامنا ہے۔ نئی شاعری اور نئے افسانے میں جس نئی علامت نگاری اور ہیئت پرستانہ تجربات کو فروغ حاصل ہوا ہے۔ ادب کے عام قارئین میں وہ ابھی تک اپنے لیے کوئی جگہ نہیں بنا سکی ہے۔ جو تجربے ہوئے اور ہو رہے ہیں مثلاً نثری شاعری کا تجربہ۔ ان کی ضرورت اور اہمیت کا احساس بھی عام پڑھنے والوں کو اب تک نہیں ہوا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ نئی تنقید نئے ادب کی تفہیم و تعبیر کا فریضہ انجام نہیں دے سکی ہے۔ وہ نئی تخلیقی سرگرمیوں اور نئے تجربوں کی رفتار کے مقابلے میں پچھڑ گئی ہے۔ شاید اس لیے کہ اس نے ادیب اور قاری کے بنیادی رشتوں کو نظر انداز کیا ہے اور شاید اس لیے کہ اسے اب تک

کوئی احتشام حسین نہیں مل سکا ہے۔ احتشام حسین کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے عصری ادب کی افہام و تفہیم کا فریضہ انجام دے کر فنکار اور قاری کے درمیان ایک مضبوط رشتہ قائم کیا۔ ادب میں افراط و تفریط کو اعتدال کی راہ دکھائی۔ انھوں نے مواد اور ہیئت ہی نہیں جذبہ احساس اور خیال کی ناگزیر سالمیت پر زور دے کر نئے تجربات کی حقیقی قدر و قیمت سے قارئین کو روشناس کیا۔ اس صدی کی پانچویں اور چھٹی دہائی میں جدید ادب کے قارئین اور قدرشناسوں کا جو وسیع حلقہ پیدا ہوا، اس میں احتشام حسین کی تحریروں کا بہت اہم رول رہا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

> "نقاد ایک لحاظ سے عام پڑھنے والوں اور مصنفوں کے درمیان رابطے کا کام دیتا ہے۔" (تنقید اور عملی تنقید۔ ص ۹)
>
> "نقاد الگ کوئی مخلوق نہیں ہے۔ وہ بھی قاری ہے شاید کچھ زیادہ باعلم اور ہوش مند۔ عام قاری کے مقابلے میں اس کا ذہن بے ترتیبی میں ترتیب اور انتشار میں وحدت تلاش کرنے کی زیادہ صلاحیت رکھتا ہے۔" (اعتبارِ نظر۔ ص ۱۲)

یہ کھوکھلا دعویٰ نہیں۔ ان کے بے شمار مضامین اس دعوے کا ثبوت ہیں۔ لیکن گزشتہ دہائی میں نہ صرف اُردو کے نئی پود کے شاعروں اور ادیبوں بلکہ نقادوں نے عام قاری کے بارے میں بے نیازی بلکہ حقارت کا جو رویّہ اختیار کیا ہے اس نے بڑی عجیب اور افسوس ناک صورت حال پیدا کر دی ہے، ابہام، لایعنیت اور ناقابلِ فہم ہونے کے وصف کو ایک قدر کا درجہ دیا جانے لگا ہے۔ زبان، علامتوں اور استعاروں کے من مانے استعمال سے ادب میں ایک نراجی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ ایسی تخلیقات جو عام قاری کے

لیے قابلِ فہم ہوں انھیں نیا نقاد روایتی اور فرسودہ قرار دیتا ہے۔ اپنی تحریروں میں اس کا تخاطب بالعموم نئے فنکاروں اور نقادوں سے ہوتا ہے۔ عام قارئین سے نہیں۔ قاری سے مطالبہ یہ کیا جاتا ہے کہ وہ نئے شعر و ادب کی تفہیم کے لیے اپنے مذاق اور احساس شعور میں تبدیلی پیدا کرے۔ گویا قاری کا کام شعر و ادب کی ہر نئی کروٹ کے ساتھ اپنے آپ کو بدلتے رہنا ہے۔ نئے تخلیقی ذہن و تخیل کو قوتِ پرواز کہاں سے ملی؟ نئی تخلیقات میں جو نئے جہت بغاوت اور نامانوس اجنبیت ہے وہ کہاں سے آئی؟ یہ دیکھنا اور سمجھنا بھی نئے نقاد کا نہیں قاری کا کام ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اردو کا قاری نئے تجربوں اور نئے ذہنی اور جذباتی رویوں کو سمجھنے سے قاصر یا بیزار ہو۔ اس کا مطالبہ صرف اتنا ہے کہ اس کے ادبی ذوق کی پرورش جن زندہ روایات جس مٹی اور جس ماحول میں ہوئی ہے نئے تجربے اسی آغوش سے پھوٹنے والی کونپلیں اور کلیاں ہوں۔ ان میں روایت کا زندہ جوہر اور اسی زمین اسی ماحول کی بوباس ہو۔ اس میں اگر صنعتی اور سرمایہ دارانہ نظام کی دانش اور حسیت ہو تو ایسی کہ اس کے خط و خال کی شناخت کے لیے انھیں امریکہ اور مغربی یورپ کے عصر جدید کی تاریخ نہ پڑھنی پڑے لیکن نیا فن کار اور نیا نقاد اس سادہ سی حقیقت کو سمجھنے سے قاصر ہے۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ گزشتہ چند سال سے اُردو ادب میں جمود و تعطل کی فضا پیدا ہو رہی ہے۔ بہت سے باصلاحیت ادیب اور شاعر جو چند سال قبل تک بڑے جوش و خروش سے لکھ رہے تھے اب یا تو خاموش ہوتے جا رہے ہیں یا اپنے آپ کو دُہرا رہے ہیں۔ آج کی تنقید اس نازک اور اہم حقیقت کو نظر انداز نہیں کرسکتی۔

عصری ادب کی تنقید میں آج جن چند تصورات کی تاویل پر زور دیا جا رہا ہے

ان میں ایک تنہائی یا علیحدگی ALIENATION کا مسئلہ بھی ہے۔ عام طور پر اس تنہائی کو کامو کے ہیرو مارسل کی تنہائی کے مشابہ بتایا جاتا ہے اور اس کا رشتہ وجودی فکر سے جوڑا جاتا ہے۔ کارل مارکس نے بورژوا سماج میں انسان کی جس بے تعلقی یا علیحدگی ALIENATION کا ذکر کیا ہے وہ دراصل اس کی خلاقانہ محنت کی لاحاصلی اور اس کے استحصال کے سیاق وسباق میں تھا۔ کیونکہ اس سماج میں اسے اپنی محنت کا صلہ نہیں ملتا اور وہ محنت کے عمل میں اپنی کھوئی ہوئی جسمانی اور ذہنی قوت کی بازیافت سے محروم رہتا ہے۔ اس لیے اس سماج کے پیداواری نظام اور اس کے اداروں سے اس کا کوئی زندہ تعلّق استوار نہیں ہو پاتا۔ محرومیاں، خوف اور عدم تحفظ کے آسیبی احساس کو جنم دیتی ہیں اور کبھی کبھی وہ اپنے وجود کو پیٹ بھرنے والی ایک بے حس کل تصوّر کرتا ہے۔ یہ حقیقی تنہائی اُس احساس تنہائی سے بہت مختلف ہے جو بنی نوع انسان اور انسانی معاشرے سے نفرت کی تلقین کرتی ہے اور کچھ خاص مقاصد سے جس کے پرچار پر زور دیا جاتا رہا ہے۔ اسی لیے سید احتشام حسین نے اپنے بعض مضامین میں تنہائی اور اسی طرح کے دوسرے انسان دشمن تصوّرات کو بے نقاب کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں :

> "تنہائی پسندی اور اس کی تبلیغ درحقیقت دوسرے انسانوں سے نفرت کی ایک معکوس اور بگڑی ہوئی شکل ہے۔ اس کا قابلِ پرستش قرار دیا جانا انسان کی تذلیل ہے۔ یہ ایک خاص گروہ کا سماجی اور شعوری احساس اور بعض حالات میں اپنے اوپر طاری کیا ہوا احساس ہے۔"

یوں تو ہر دور کے ادب میں سماجی اور تہذیبی تبدیلیوں کے زیرِ اثر ادب

کی کچھ پرانی اصناف، نئے قالب میں ڈھلتیں، بعض اصناف ساتھ چھوڑ جاتیں اور کچھ نئی اصناف جنم لیتی ہیں لیکن آج کے اُردو ادب میں مواد موضوع ہیئت اور زبان کی سطح پر جو تجربات اور تغیرات ہو رہے ہیں ان کی رفتار پچھلے ادوار سے زیادہ تیز و تند ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ مواد اور ساخت کے اعتبار سے اصناف کی حدیں اس طرح ٹوٹ رہی ہیں کہ باہمی طور پر ان میں فرق کرنا مشکل ہوتا جا رہا ہے۔ شعر و ادب کی مختلف اصناف سے جو روایات جو اصول اور تصوّرات وابستہ تھے ان کی شکست و ریخت سے انتشار کی جو فضا پیدا ہو رہی ہے اس کا اثر تنقیدی رویوں اور نظم و ضبط پر بھی پڑ رہا ہے۔

ابھی کچھ دن پہلے تک اُردو کی نمائندہ نثری اور شعری اصناف مثلاً غزل مثنوی رباعی یا تمثیل افسانہ اور ناول سب کے فنی اسلوب، مواد اور اقدار و معیار کا ایک مانوس تصوّر ہمارے ذہن میں رہتا تھا۔ وہ بہت واضح یا بندھا ٹکا تو نہ تھا پھر بھی جب کوئی ادبی تخلیق ہم پڑھتے تھے تو نفس موضوع یا خارجی ہیئت کے بعض نمایاں اوصاف کو دیکھ کر ہم آسانی سے اس کی شناخت کر لیتے تھے کہ وہ غزل ہے یا نظم، افسانہ ہے یا انشائیہ یا کچھ اور۔ اسی طرح ہر ادبی تخلیق کا تنقیدی مطالعہ بھی اس کی صنفی روایات و معیار کو ذہن میں رکھ کر کیا جاتا تھا۔ جب کہ آج غزل ہو یا نظم، افسانہ ہو یا ناول، سب کے روح و قالب میں ایسی تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں کہ کبھی کبھی ان کی صحیح شناخت نہ صرف دشوار بلکہ محال نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر غزل کے موضوعات، اس کے ارتقا کی معنوی وحدت، اس کی مخصوص زبان اور اس کی شعریت یا تغزل کا جو مانوس تصوّر تھا جدید غزل میں وہ اگر یکسر نہیں تو بڑی حد تک بدل گیا ہے۔ نظم اپنے آہنگ اظہار بیان اور ساخت کے اعتبار

سے اچھی نثر کا نعم البدل بنتی جا رہی ہے جبکہ افسانوی ادب کی نثر اپنی داخلیت اور تخیلی فضا کے اعتبار سے شاعری کے قریب آ رہی ہے۔ شمس الرحمن فاروقی نے اپنے ایک مضمون "نظم اور غزل کا امتیاز" میں دل چسپ بحث کی ہے جس کا ماحصل یہ ہے کہ نظم اور غزل کا امتیاز مشکل ہے اور مشکل تر ہوتا جا رہا ہے۔ ایک دوسرے ناقد نے جدید افسانہ کی فنی ساخت کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "افسانہ ابھی تک حدود کا پابند تھا۔ اور یہ زنجیریں خود افسانہ کے نام نہاد ہمدردوں کی ہی عطا کردہ تھی (تھیں)........ اگر وہ ہئیتی اعتبار سے افسانہ کے بندھے ٹکے اصولوں سے نکل کر شعر کے قریب آتا ہے تو اسے آنے دیجیے۔"
>
> (قمر احسن۔ شب خون۔ جون ۷۲ء)

آج صرف نئے افسانہ نگار ہی نہیں بلکہ انور عظیم، اقبال متین اور جوگندر پال جیسے کہنہ مشق افسانہ نگار بھی افسانے کی روایتی زنجیروں یا اصولوں کو توڑ کر باہر نکل رہے ہیں۔ ان کے اَن گنت افسانوں میں افسانے کا کوئی امتیازی وصف نہیں ملتا۔ وہ پلاٹ اور کردار نگاری کے احساس سے عاری ہیں۔ اس کے باوجود وہ ایک ادبی تخلیق کے طور پر متاثر کرتے ہیں۔ ایسے کامیاب فنپاروں کی تعداد بھی کم نہیں جن کو افسانے کے مقابلے میں تمثیل یا انشائیے کے پہلو میں رکھنا زیادہ مناسب ہوگا۔ فن کے مسلمہ اصولوں سے بغاوت اور ایک نئی ہیئت کی تلاش کا یہی رجحان ناول میں بھی رونما ہو رہا ہے۔

سوال یہ ہے کہ ان نئی تخلیقات کو جانچنے اور پرکھنے کی کسوٹی کیا

ہو؟ جب کسی خاص صنف کسی خاص فارم سے ان کی وابستگی مشتبہ ہو تو ان کے فنی معیار و اقدار کا تعین کس طرح کیا جائے۔ بعض نئے نقادوں کا خیال یہ ہے کہ ہر ادبی تخلیق کو ایک آزاد اکائی سمجھ کر اس کے تاثر اور اجزائے فنی کا تجزیہ اور مطالعہ کرنا چاہیے۔ اس کے لیے خارجی اصولوں یا سیاق و سباق کے حوالے کی ضرورت نہیں۔ اس صورت میں ہر نقاد ادبی تخلیقات سے جو تاثر قبول کرے گا اور اپنے ادبی مذاق کی روشنی میں فن پاروں میں جن عناصر کو اہمیت دے گا وہی ان کی تنقید ہوگی۔ تو کیا اس دور میں جب ہر تہذیبی مظہر کو عقل و استدلال کی علمی کسوٹی پر پرکھا جا رہا ہے، ادبی تنقید کے معروضی اصولوں کی تلاش بے سود ہے۔ کیا افسانہ، ناول اور شعری اصناف کے تمام بنیادی فنی اصول اور ضابطے بے معنی ہو جائیں گے؟ ان سے زیادہ اہم سوال یہ ہے کہ آخر وہ کون سے حالات اور تقاضے ہیں جن کے زیر اثر ادب میں یہ صورتِ حال پیدا ہوئی۔ اگر ادبی مذاق بدلا ہے، جمالیاتی سانچے ٹوٹے ہیں، فرسودہ فارم متروک ہوئے ہیں تو کیا یہ سب محض خلا میں ہوا؟ کیا اس تبدیلی کے پیچھے احساس و شعور کے زاویوں اور سماجی رویوں کی تبدیلی کوئی اہمیت نہیں رکھتی؟ اور کیا ان کو مادی حالات، ماحول اور زمانے کی تبدیلیوں سے الگ کر کے دیکھنا اور سمجھنا ممکن ہے؟

ادبی تنقید کے سلسلے میں یہی وہ بنیادی سوالات ہیں جن پر غور و فکر کرنے کی احتشام صاحب نے طرح ڈالی۔ ذاتی تعصبات، تنگ نظری اور ادعایت سے بلند ہو کر انھوں نے ادبی حقایق کو مادی حقایق اور تہذیب کے وسیع تر پس منظر میں دیکھا اور سمجھا۔ انھوں نے کبھی اس پر

اصرار نہیں کیا کہ ادبی تنقید کے جو دوسرے طریقہ کار ہیں وہ سچائی سے عاری ہیں لیکن انھوں نے اس پر اصرار ضرور کیا ہے کہ فن وادب کو جانچنے کے لیے ایسے خارجی اصولوں یا معیاروں کی تلاش نقاد کا سب سے بڑا فریضہ ہے جو ادبی صداقتوں تک پہنچا سکیں جو تنقید کو دوسرے سماجی علوم کی سطح تک لا سکیں۔

اُردو افسانہ کی نصف صدی

(ابتدا سے ۱۹۵۰ء تک)

اُردو کے مختصر افسانے کی داستان کو ایک مختصر مضمون میں سمونے کا تقاضا یا دعویٰ جتنا آسان ہے اُسے عملی طور پر برت کر دکھانا اتنا ہی دشوار۔ ہر چند کہ اُردو میں مختصر افسانہ کی عمر زیادہ نہیں۔ لیکن جدید نثری ادب میں افسانہ سے زیادہ ترقی پذیر کوئی دوسری صنف بھی نہیں۔ پھر یہ کہ اس صنف کا ارتقاء ایک خطِ مستقیم کی صورت میں نہیں ہوا۔ بلکہ مختلف متوازی اور کہیں کہیں متضاد لہروں کی صورت میں ہوا ہے۔ ایک دشواری یہ بھی ہے کہ اُردو افسانہ میں ابتدا ہی سے مواد موضوع اور اظہار و بیان کا جو تنوع رہا اور جو تجربے ہوئے، وہ نثری ادب کے کسی دوسرے فارم میں نظر نہیں آتے یہ بھی صحیح ہے کہ گذشتہ ستّر اسّی سال کی مدّت میں ہندوستان کی سماجی اور تہذیبی زندگی میں جو تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں اور ان کے پیچھے جو مختلف اور متضاد قسم کے حالات اور عوامل کارفرما رہے ہیں، ان کا روشن، موثر اور واضح تر اظہار افسانہ ہی میں نظر آتا ہے۔ شاید اُردو افسانہ کے نو بہ نو موضوعات اور فکری و فنی رجحانات کے تنوع کا ایک بڑا سبب

یہ بھی ہو کہ وہ اپنے عہد کی زندگی، تبدیلیوں تحریکوں اور سماجی حقیقتوں سے زیادہ قریب رہا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ اُردو میں مختصر افسانہ کا آغاز ہی ادب میں زندگی یا حقیقت کی تفسیر و ترجمانی کے رجحان کا مظہر تھا۔ انیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں ناول، تمثیل، سفرنامے، افسانے، مکاتیب اور روزنامچے سب اسی رجحان کی بشارت تھے۔ اس لحاظ سے منشی پریم چند کو اُردو میں مختصر افسانہ کا بانی یا ایجاد کار کہنا صحیح نہیں ہے۔ ناول کی طرح مختصر افسانے کے نمونے بھی پریم چند سے بہت قبل "دل گداز" "اودھ پنچ" "معارف (علی گڑھ)" "علی گڑھ منتھلی" "خاتون" "خدنگ نظر" (لکھنؤ) "مخزن" "الناظر" "بیسویں صدی" (لاہور) اور دوسرے اُردو رسائل میں ملتے ہیں۔ انگریزی افسانوں کے تراجم بھی سامنے آنے لگے تھے۔ پریم چند سے قبل جن ادیبوں نے مغربی افسانہ کے فن اور تصوّر سے اُردو کو روشناس کرایا ان میں فیض الحسن بی۔ اے، علی محمود (بانکی پور)، عبدالحلیم شرر، سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش، راشد الخیری اور ع۔ م دہلوی کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ شرر کے مختصر افسانوں سے قطع نظر کہ ان کا انداز تمثیلی اور تاریخی ہے دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں وحدت تاثر رکھنے والے حقیقت پسندانہ افسانوں کا رنگ ہی نمایاں ہے اور صاف معلوم ہوتا ہے کہ یہ کہانیاں انگریزی یا مغربی افسانہ کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہیں۔ ان میں سے بعض کہانیوں میں تکنیک کی دل کشی اور ندرت دیکھ کر حیرت ہوتی ہے۔ مثلاً سید محمد علی شکیل کی کہانی "اے بسا آرزو کہ خاک شدہ" (اکتوبر ۱۸۸۸ء۔ دلگداز) اور علی محمود کی کہانی "ایک پرانی دیوار"

(اپریل ۱۹۰۴ء۔ مخزن) میں (جو طبع زاد کہانیاں ہیں) فلش بیک یا تلازمۂ خیال کی تکنیک کے سہارے بڑی چابکدستی سے ماضی کے واقعات کو دکھایا گیا ہے۔ ان کہانیوں میں تباہی، ویرانی، اداسی، شکست خوردگی، مظلومی، افلاس اور محرومی کے بڑے عبرت انگیز مرقعے ملتے ہیں۔ جو ظاہر ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستانی معاشرہ بالخصوص ہندستانی مسلمانوں کی زندگی، ذہنیت اور تہذیبی انحطاط کی سچائیاں تھیں۔ اس طلسم کو سب سے پہلے سجاد حیدر نے توڑا۔ ان کا پہلا افسانہ "مجھے میرے دوستوں سے بچاؤ" (اگست ۱۹۰۰ء۔ معارف علی گڑھ) اور دوسرا افسانہ "حضرت دل کی سوانح عمری (فروری ۱۹۰۷ء۔ مخزن لاہور) اُردو افسانہ میں حقیقت کے ساتھ، احساسِ مزاح اور رنگینیِ خیال کے عناصر بھی ساتھ لایا۔ اس دوران انھوں نے ترکی ادیبوں کی کہانیوں کے ترجمے بھی کیے تھے جو "خیالستان" میں شامل ہیں۔ سجاد حیدر یلدرم کی کہانیاں علی گڑھ تحریک کی بیداری روشن خیالی اور اصلاحی جوش کے ساتھ ساتھ اور ان سے زیادہ مغرب کی آزاد خیالی اور جمالیاتی ذوق کی آئینہ دار ہیں۔ فرد اور سماج کی بڑھتی ہوئی کشمکش، ان کے افسانوں میں فرد کی آزادی کا نعرہ اور ایک باغیانہ بازگشت بن کر سنائی دیتی ہے جو اخلاق اور مذہب کے فرسودہ تصورات اور رسوم سے بھی بیزار ہے۔ اس طرح ایک نئی انسان دوستی رومانی تخیل کے سہارے اُردو افسانے میں داخل ہوئی لیکن ابھی قوم پرستی وطنیت اور سیاسی آزادی کے تصورات سے اُردو افسانے کا دامن خالی تھا۔ اس کمی کی تلافی کر کے نواب رائے نے جو پریم چند کہلائے اُردو افسانہ کو قومی جذبات، وسیع تر سماجی تبدیلیوں اور ذہنی تحریکوں کا

ترجمان بنادیا۔ اُردو افسانہ میں پریم چند کی اہمیت اور اوّلیت کا امتیازی پہلو یہی ہے۔

پریم چند کی طبع زاد کہانیوں کا پہلا مجموعہ "سوز وطن" جون ۱۹۰۸ء میں شائع ہوا۔ جو باغیانہ جذبات پھیلانے کے جرم میں ضبط ہو گیا۔ اس کے بعد ۱۹۱۲ء تک انھوں نے "گناہ کا اگن کنڈ" "رانی سارندھا" "سیر درویش" "وکرما دت کا تیغہ" "راجہ ہردول" "بڑے گھر کی بیٹی" "راج ہٹ" اور "آلہا" جیسی کہانیاں لکھیں جو پریم پچیسی جلد اول میں شامل ہیں۔ یہ کہانیاں پریم چند نے خود اپنے قول کے مطابق ٹیگور کے افسانوں کی تقلید میں لکھیں۔ ان میں راجپوتوں کے جذبۂ حرّیت و شجاعت کے کارنامے دکھا کر مصنّف نے اپنے قارئین کے دلوں میں آزادی اور اس عظیم مقصد کے لیے ایثار و قربانی کے جذبات بیدار کرنے کی کوشش کی ہے۔ چند کہانیاں ایسی بھی ہیں جن میں متوسط طبقہ اور مشترکہ خاندانوں کی گھریلو زندگی کی الجھنوں اور نئی پرانی قدروں کے تصادم کی تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ گویا ابھی اُردو کہانی کا دائرہ شہر کے اعلیٰ اور متوسط طبقہ تک محدود تھا۔ یلدرم اور سلطان حیدر جوش کے افسانے بھی زندگی کو اسی دائرے میں دیکھ رہے تھے۔ پریم چند نے ستمبر ۱۹۱۰ء (رسالہ ادیب) میں اپنی کہانی "بے غرض محسن" لکھ کر اس حصار کو بھی توڑا اور پہلی بار گاؤں کا ایک سیدھا سادہ معمولی غریب کسان اُردو افسانے کا ہیرو بنا۔ اس میں زمیندار اور کسان کی طبقاتی آویزش کی جھلک بھی دکھائی دیتی ہے۔ یہ بھی اتفاق ہے کہ اس کہانی میں پہلی بار مغربی مختصر افسانے کے فن اور تکنیک پر پریم چند کی قدرت کا احساس ہوتا ہے۔

ورنہ اب تک کی دوسری کہانیاں بڑی حد تک واقعاتی بیانیہ قصّے ہی معلوم ہوتے ہیں۔

اس کے بعد ۱۹۳۶ء تک پریم چند کے فن افسانہ نگاری کا سفر کم و بیش اتنا ہی دلچسپ، پُر اضطراب اور حوصلہ خیز ہے جتنی کہ اُس عہد کی قومی زندگی اور اس کے واقعات۔ پریم چند کی کہانیوں کا سب سے نمایاں وصف عوامی زندگی اور ہر سطح پر اس کے بے شمار مظاہر اور معرکوں سے ان کی وابستگی ہے جو بتدریج بڑھتی اور گہری ہوتی گئی۔ گاؤں کی زندگی، کسان اور محنت کش انسانوں سے ان کا احساس یگانگت ان کی کہانیوں میں حقیقت نگاری کے نت نئے پیکروں میں ڈھلتا گیا۔ خارجی زندگی کا مشاہدہ اور تجربہ اسی وقت تخیل اور تخلیقی حافظہ کا حصّہ بنتا ہے جب اس سے سچی ہمدردی ہو، دردمندانہ تعلق ہو۔ یہ پیمانِ وفا پریم چند سے زیادہ کسی دوسرے افسانہ نگار کے یہاں نہیں ملتا۔ ۱۹۲۰ء کے بعد ان کی کہانیوں میں طبقاتی آویزش کا شعور بھی واضح ہونے لگتا ہے اور وہ دھیرے دھیرے اخلاقی تصور پرستی کے دھندلکوں سے نکل کر طبقاتی جنگ کو ہندستانی سماج کی برہنہ حقیقت کے روپ میں دیکھنے لگتے ہیں۔ "پوس کی رات" "نجات" "ستی" "نئی بیوی" اور "کفن" جیسی کہانیوں میں ان کے سماجی اور سیاسی شعور کا یہ انداز نمایاں نظر آتا ہے لیکن غلامی اور معاشی استحصال سے قطع نظر اس عہد کی پُر ہنگامہ زندگی کا شاید ہی کوئی مسئلہ ایسا ہو جو پریم چند کی کہانیوں کا موضوع نہ بنا ہو۔ فرقہ واریت، عورت کی قید و مظلومی، ذات پات کا امتیاز، اچھوتوں کی بدحالی، گھریلو زندگی کی اُلجھنیں اور دوسرے سماجی مسائل کو انھوں نے

بار بار مختلف زاویوں سے اپنی کہانیوں میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے افسانوں کی ہمہ گیر مقبولیت کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ انھوں نے کسی رجحان یا کسی خاص ادیب کی پیروی نہ کر کے اپنے موضوع اور مواد کی مناسبت سے کہانی کو ایک نئے فارم میں ڈھالا۔ جس میں ہندستانی قصّوں کی بیانیہ سادگی، فطری سہولت اور اخلاقی قدروں کا زندہ احساس گھُل مل گیا ہے۔

پریم چند کی اس روایت سے متاثر ہونے والے معاصر ادیبوں میں سدرشن۔ ل، احمد اکبر آبادی۔ اعظم کریوی۔ علی عباس حسینی اور سہیل عظیم آبادی کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ دراصل پریم چند کی قدآور شخصیت ایک بڑے گھنیرے درخت کی طرح اس عہد پر چھائی رہی۔ اس لیے یہ ادیب اپنی تخلیقی صلاحیت اور اپنے فن کی انفرادیت کے باوجود اُس قدر افزائی سے محروم رہے جس کے وہ مستحق تھے۔ انھوں نے افسانے میں اسی زندگی کو پیش کرنے پر اصرار کیا ہے جو ان کے تجربے اور مشاہدے کی چیز ہے۔ سدرشن کی کہانیوں میں رسم و رواج کی زنجیروں میں جکڑے ہوئے متوسط طبقے کی ذہنی اور جذباتی پیچیدگیاں بار بار متوجہ کرتی ہیں۔ اعظم کریوی، سہیل عظیم آبادی اور علی عباس حسینی کی کہانیوں میں گاؤں اور شہر کی زندگی کے بعض ایسے رشتے اور ایسے گوشے بھی ملتے ہیں جو پریم چند کی کہانیوں میں نظر نہیں آتے۔ وہ عشق و محبت کے جذبات بھی حقیقت پسندانہ ڈھنگ سے بیان کرتے ہیں لیکن زبان طرزِ ادا اور افسانے کی تعمیری فضا میں وہ پریم چند سے بہت دور نہیں جاتے۔

پریم چند کی حقیقت پسندی کی اس روایت اور رجحان کے متوازی اُردو افسانے میں ایک دوسرا اہم رجحان بھی تھا جسے رومانویت کا نام دیا گیا ہے اور جس کی داغ بیل سجاد حیدر یلدرم نے ڈالی تھی۔ وہ ترکی زبان کے ماہر اور ترکی ادب کے عاشق تھے۔ ان کی بیش تر کہانیاں نامق کمال، احمد حکمت اور خالدہ خانم جیسے ترکی ادیبوں کے افسانوں کے تراجم ہیں۔ "خارستان و گلستاں" "آسیب اُلفت" "صحبت ناجنس" اور دوسری کامیاب کہانیاں ترکی ہی سے ماخوذ ہیں۔ یہ سب کہانیاں تخیّلی حسن سے معمور ہیں۔ ان کے کردار کہیں ایک تمثیلی پیکر اختیار کر لیتے ہیں اور کہیں اپنی ارضیت کے باوجود عشق کے جذبۂ بلاخیز کی علامت نظر آتے ہیں۔ اس رجحان کو فروغ دینے میں نیاز فتحپوری اور مجنوں گورکھپوری کا زیادہ نمایاں حصّہ رہا ہے۔ یہ رومان پسند ادیب آسکر وائلڈ، ٹامس ہارڈی، اسٹیونسن اور بائرن جیسے انگریزی ادیبوں سے متاثر تھے جس کا اعتراف کم از کم مجنوں گورکھپوری نے کھُل کر کیا ہے۔ ان کے یہاں افسانہ حقیقت کی تعبیر سے زیادہ حسن کی تخلیق کا نام ہے۔ گرد و پیش کی زندگی کے طوفان اور تلاطم سے وہ بے نیاز اور بے خبر نظر آتے ہیں۔

آسکر وائلڈ نے کہا تھا:

> A BAD ART COMES FROM RETURNING TO LIFE AND NATURE AND ELEVATING THEM IN TO IDEALS ... THE MOMENT ART SURRENDERS ITS IMAGINATIVE MEDIUM, IT SURRENDES EVERYTHING ..... LYING IS THE AIM OF ART, THE TELLING OF BEAUTIFUL UNTRUE THINGS. (P.43-ENG. CRITICISM OF THE NOVEL.)

ایسا لگتا ہے کہ آسکر وائلڈ کے اسی تصوّر کی پیروی میں ان ادیبوں

نے عصری سماجی حقیقتوں کی تفسیر و ترجمانی سے گریز کیا اور تخیلی رنگینی کے سہارے کہانی میں حسن کی تخلیق کو ہی منتہائے فن سمجھا۔ ان کی کہانیاں واقعیت کے بجائے شعریت کے عناصر سے معمور ہیں۔ واقعات، کردار، فضا اور مکالمے سب ایک غیر ارضی اور ماورائی دنیا کی تخلیق کرتے ہیں جہاں عورت کا حسن اور اس کا عشق ہی خلاصۂ کائنات ہے۔ زائر محبت، کہکشاں کا ایک سانحہ، حمرا کا گلاب یا پھر مجنوں کی کہانیاں سمن پوش، خواب خیال، حسین کا انجام سب شاعرانہ فکر و تخیل کے کرشمے ہیں۔ بدلتے ہوئے سماج میں انسان کے کردار، رشتوں اور رویوں کا وہ احساس جس کی نقاشی نے مختصر افسانے کو اعلیٰ ادبی صنف کا درجہ دیا تھا ان افسانوں میں کہیں نظر نہیں آتا۔ پریم چند کی کہانیوں کے بارے میں بعض نقادوں نے کہا تھا کہ آنے والے زمانے میں ان کی حیثیت محض تاریخی رہ جائے گی۔ اس لیے کہ ان میں عصری واقعات کا عکس کچھ زیادہ ہے۔ آج صورت حال برعکس نظر آتی ہے۔ نہ صرف یہ کہ پریم چند کی روایت آج بھی زندہ اور متحرک ہے بلکہ ان کی کہانیاں ذوق و شوق سے پڑھی جاتی ہیں۔ اس کے برعکس رومان پسند ادیبوں کی کہانیاں البتہ اب محض تاریخی اہمیت کی چیز سمجھی جاتی ہیں۔

۱۹۳۰ء کے قبل اردو افسانہ مجموعی طور پر انیسویں صدی کے انگریزی افسانے سے آگے نہیں بڑھا تھا۔ بیسویں صدی کی جن ذہنی اور سیاسی تحریکوں نے یورپ کے افسانوی ادب کو متاثر کیا تھا اردو افسانہ اور ناول میں اس کے اثرات نظر نہیں آتے۔ اس زمانے میں یعنی ۱۹۳۰ء کے آس پاس پروفیسر مجیب، حیات اللہ انصاری، جلیل احمد قدوائی

اور خواجہ منظور حسین نے چیخوف، ٹالسٹائی اور ترگنیف جیسے ممتاز روسی ادیبوں کے فن سے اُردو کو روشناس کرانے کا کام شروع کیا۔ ان کی کہانیوں پر روسی حقیقت نگاری بالخصوص چیخوف کے فن کے گہرے اثرات تھے لیکن ابھی گورکی کی اشتراکی حقیقت نگاری نے بار نہیں پایا تھا۔ ۱۹۳۲ء میں سجاد ظہیر کا مرتبہ افسانوں کا مجموعہ "انگارے" شائع ہوا۔ یہ مجموعہ ایک طرف اُردو افسانہ کی پُر سکون دنیا میں ایک دھماکہ تھا تو دوسری طرف اس کی اشاعت سے ان حلقوں اور ان طبقوں میں غیظ وغضب کی آگ دہک اٹھی جن کے مفاد اور روایتی وقار کو اس سے ضرب پہنچی تھی۔ اس کی کہانیوں میں جو گستاخانہ بے باکی، برہمی، تلخی اور سرکشی تھی، وہ ایک نئی نسل، نئے طرزِ فکر اور ایک نئے تصوّرِ فن کی آمد کا اعلان تھی۔ سجاد ظہیر، رشید جہاں، احمد علی اور محمود الظفر کی نو کہانیوں پر مشتمل یہ مجموعہ حکومت نے ضبط کر لیا۔ یہ نوجوان سماج کے فرسودہ اداروں، بوسیدہ اور بے جان قدروں اور مصالحت پسندانہ سیاسی تحریکوں سے بیزار اور برہم تھے۔ وہ مذہب پرستی اور روحانیت کو موقع پرستی اور قدامت کی نقاب سمجھتے تھے۔ سیاسی غلامی، افلاس، استحصال، بے رحم سماجی قوانین، بندھے ٹکے رسم ورواج اور ان کی لایعنی قیود سے سماج میں جو کرب انگیز گھٹن پیدا ہو رہی تھی، یہ نوجوان ادیب اس کی اذیت شدت اور ہیجان کو محسوس کر رہے تھے اور اس کے اظہار کے لیے بے چین تھے۔ دوسری طرف وہ بیسویں صدی کے یورپی ادب کی ذہنی وفنی تحریکوں کا زیادہ گہرا شعور رکھتے تھے۔ مارکسزم اور اشتراکیت نے انھیں انسانی سماج اور اس کے مسائل کے ادراک وشعور کی جو صلاحیت دی تھی اس کی بنیاد سائنسی اور عقلی طریقِ کار پر تھی۔ ہر چند کہ یہ بصیرت جو ابھی اپنے ابتدائی مرحلے میں تھی، نوجوانوں کے جذباتی جوش سے

دبی ہوئی تھی۔ "انگارے" کی کہانیوں میں حقیقت نگاری کا جو انداز سامنے آتا ہے، وہ نومشقی کی بہت سی خامیوں کے باوجود اس اصلاحی فکر، تصور پرستی، اور تخیلی رنگینی سے پاک ہے جو اس سے قبل کی اردو کہانیوں میں جھلکتی رہی ہے۔ اس مجموعے نے نہ صرف نوجوان ادیبوں کو متاثر کیا بلکہ ممتاز کہنہ مشق ادیبوں کو بھی اپنے فن کی پرانی روش بدلنے پر اکسایا۔ اس کے بعد ہی سعادت حسن منٹو نے ۱۹۳۴ء میں طالسطائی اور چیخوف ہی نہیں بلکہ گورکی اور دوسرے انقلابی ادیبوں کی کہانیوں کے تراجم "روسی افسانے" کے نام سے "دارالادب" لاہور سے شائع کیے۔ اسی ادارے نے ایک سال بعد موپساں کی منتخب کہانیوں کے تراجم بھی جو نصیر حیدر نے کیے تھے، شائع کیے۔

ترقی پسند تحریک کا دورِ عروج اردو افسانے کا بھی عہدِ زرّیں کہا جاسکتا ہے۔ اس عہد میں ذہین اور با صلاحیت ادیبوں کی ایک بڑی تعداد نے افسانے کو ذریعۂ اظہار بنایا۔ ان میں سے ہر ایک کا اپنا مزاج اپنا اسلوب فکر تھا۔ پریم چند افسانے کو جس بلند فنی سطح تک لے آئے تھے ان کو اب اس سے آگے کا سفر شروع کرنا تھا۔ اس لیے انھیں حقیقت کو ایسے نئے زاویوں سے دیکھنا اور ایسی سطح پر پیش کرنا تھا، جہاں پریم چند کی رسائی نہیں ہو سکی تھی۔ اس سلسلے میں کچھ راہیں انھیں "انگارے" نے دکھائی تھیں کچھ انھیں خود تلاش کرنا تھیں۔ ملک میں غلامی، افلاس، طبقاتی جبر و ظلم، فرقہ پرستی اور رجعت پرستی کی طاقتوں سے وہ بیزار تھے۔ لیکن اس معاشرے میں فرد کا کردار بھی اب زیادہ پیچیدہ ہوتا جارہا تھا۔ اس کی الجھنیں بھی انھیں متوجہ کر رہی تھیں۔ پھر یہ کہ افسانے میں جن ذہنی اور جذباتی تصویروں یا انسانی تجربوں کے ذریعے کوئی بات کہی جاتی ہے ان

کی تصدیق کے لیے انھیں اپنے ہی تجربے اور مشاہدے کی طرف رجوع ہونا تھا۔ مارکسزم کی طرح فرائڈ اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے تصورات بھی صرف ایک خاص حد تک ان کی رہبری کر سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ اُردو کے افسانہ نگار اپنے مذاقِ فکر کے اعتبار سے جلد ہی کئی حلقوں میں تقسیم ہو گئے۔

جن ادیبوں نے ترقی پسند نظریۂ ادب یا سماجی حقیقت نگاری کے تصوّد سے پیمانِ وفا باندھا تھا ان میں کرشن چندر، بیدی، احمد ندیم قاسمی، اختر حسین رائے پوری، اختر انصاری، خواجہ احمد عباس، دیویندر ستیارتھی اور عصمت چغتائی کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں لیکن عجیب اتفاق ہے کہ بیدی کے علاوہ ان تمام ادیبوں کی کہانیوں میں ابتدا ہی سے رومانی احساس و فکر کا غلبہ رہا۔ یہ رومانیت ماورائی نہیں تھی۔ نہ ہی اس کا سرچشمہ کوئی یاسیت پرستانہ فلسفہ ہے جو مثلاً مجنوں گورکھپوری کی کہانیوں میں نظر آتا ہے۔ شاید اس لیے کہ یہ ادیب تاریخی اور مادّی حقیقتوں پر نظر رکھتے ہیں۔ وہ طبقاتی ظلم و استحصال میں جابر طبقوں کے مقابلے میں مظلوم محنت کش طبقوں کی حمایت اور طرفداری کرتے ہیں۔ اس کے باوجود ان کی کہانیوں میں زندگی کی المناک تلخیوں کے گرد رومان کا ایک ایسا نورانی ہالہ نظر آتا ہے جو سماجی حقیقتوں کی موثر نقش کاری میں مانع ہوتا ہے۔ کرشن چندر اور ندیم کے بعد کے مجموعوں مثلاً زندگی کے موڑ پر۔ نغمے کی موت۔ ان داتا یا طلوع و غروب اور گرداب میں رومانی تخیل کی کارفرمائی نسبتاً کم ہے ۔ زندگی کے موڑ پر۔ بالکونی۔ نغمہ کی موت۔ ان داتا۔ مہالکشمی کا پل اور کالو بھنگی ایسی کہانیاں ہیں جنھیں اردو میں انقلابی رومانیت کا کامیاب نمونہ کہا جا سکتا ہے۔ اس عہد میں خواجہ احمد عباس کی بعض کہانیوں مثلاً ”زعفران کی کلیاں“ اور اختر حسین رائے پوری

کی کہانیوں مثلاً "دیوان خانہ" اور "پتھر کی مورت" میں بھی یہی انداز ملتا ہے۔ عصمت چغتائی کا میدان اس سے مختلف ہے۔ انھوں نے مسلمانوں کے متوسط گھرانوں کے نوجوان کی جذباتی الجھنوں اور اس ماحول کی قدامت اور گھٹن کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ ان کا تیکھا طنز، شوخی اور شگفتگی سے معمور طرز تحریر ان کی کہانیوں کی جان ہے لیکن ان کی حقیقت نگاری میں تجزیۂ نفس کو بھی بڑا دخل حاصل ہے اگرچہ کرداروں کے نفسیاتی تجزیے میں وہ سماجی عوامل کو نظر انداز نہیں کرتیں جیسا کہ انھوں نے اپنے ایک خط میں لکھا ہے۔ "میں نے سائیکالوجی پر بہت سی کتابیں پڑھیں ان سے میں نے ..... کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ کرنے میں مدد ضرور لی مگر فرائڈ کے اصول کے بالکل اُلٹ لکھا ہے۔ فرائڈ کہتا ہے کہ ہمارا ہر فعل جنسی تحریک سے ہوتا ہے مگر میں نے یہ ظاہر کیا ہے کہ جنس اپنی جگہ ہے مگر ماحول کا اثر سب سے زیادہ ہوتا ہے۔" اگر چوتھی کا جوڑا، ساس، اُف یہ بچّے اور دوسری کہانیوں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو عصمت کے اس قول کی صداقت میں شبہ نہیں رہتا۔ مسلم گھرانوں کی زندگی کی جزئیات کا بیان اور اس طبقے کی عورتوں کی مخصوص زبان، محاوروں اور فقروں کو کامیابی سے کہانی کی زبان میں داخل کر دینا عصمت کا بڑا کارنامہ ہے جس کی تقلید بعد میں دوسری افسانہ نگار خواتین نے کی۔

راجندر سنگھ بیدی کی کہانیوں میں حقیقت پسندی کی ایک دوسری سطح اور دوسرے رجحان کی نمائندگی ہوتی ہے جس میں فرد اور سماج کے بدلتے ہوئے رشتوں پر فلسفیانہ غور و فکر اور انسان کی تہ دار ذہنی و جذباتی حقیقتوں کا فنی اظہار بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ بیدی چیخوف کی طرح بڑی آسانی کے ساتھ بظاہر معمولی اور بے رنگ واقعات کے پیچھے چھپے ہوئے بڑے نتیجہ خیز جذباتی

اور ذہنی حقائق کو دیکھ لیتے ہیں۔ ان کی کہانیوں میں ان کی ظاہری غیر جانبداری کے پس پردہ ان کی دردمندی اور انسان دوستی کا جذبہ اور تصوّر (VISION) ہر لحظہ متحرک رہتا ہے۔" دانہ ودام" اور" گرہن" کی کم وبیش تمام کہانیوں میں یہ اسلوب فکر نمایاں ہے۔ بیدی کے بعد اس رجحان کے نمایندہ افسانہ نگار غلام عباس، ابوالفضل صدیقی، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی اور انگارے کے بعد کے احمد علی ہیں۔ انھیں بے رحم سماجی تضادات کو جذباتی اور داخلی سطح پر پیش کرنے میں کمال حاصل ہے۔ اسلوبِ تحریر کی وضاحت اور تجزیاتی قوت، لہجے کا دھیما پن اور لطیف احساس مزاح نئے فن کی مشترک خصوصیات کہی جا سکتی ہیں اور اس بنا پر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان کا فن چیخوف کے آرٹ سے قریب تر ہے۔

اردو افسانہ میں حقیقت نگاری کا ایک اور اہم رجحان نفسیاتی گرہ کشائی اور جنسی مسائل کے تجزیہ سے پہچانا جاتا ہے۔ اس کی نمایندگی سعادت حسن منٹو، حسن عسکری، ممتاز مفتی اور عزیز احمد نے کی۔ جہاں تک منٹو کا تعلق ہے انھوں نے کرشن چندر کی طرح اپنی کہانیوں میں موضوع، مواد اور فارم کے بے شمار تجربے بھی کیے ہیں۔ ایک طرف" قانون" اور" شرابی" جیسی کہانیاں ہیں جو ترقی پسند فکر اور سیاسی طنز کا اعلیٰ نمونہ ہیں تو دوسری طرف" بابو گوپی ناتھ" "موذیل" اور" ٹوبہ ٹیک سنگھ" جیسی کہانیاں سماجی حقیقت نگاری کا ایک بلند معیار پیش کرتی ہیں لیکن اس کے ساتھ ہی منٹو نے" کالی شلوار"" کھول دو"" دھواں"" ٹھنڈا گوشت" اور اس قبیل کی بے شمار کہانیاں بھی لکھی ہیں جن کا مرکزی خیال جنسی نفسیات کا کوئی گوشہ ہے۔ ان میں بھی فسادات سے متعلق بعض کہانیاں سماجی طنز کا اچھا نمونہ ہیں۔ دراصل منٹو کی کہانی چٹ پٹے

اور دلچسپ ڈرامائی واقعات کے بغیر آگے نہیں بڑھتی۔ چونکا دینے والے تحیّر زا واقعات ان کی کہانی میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں اور اس لیے عام یا معمولی انسانوں سے زیادہ منٹو کی کہانیوں میں ایسے غیر معمولی انسان ہی جگہ پاتے ہیں جو اعصابی یا ذہنی طور پر ABNORMAL ہوتے ہیں۔ یہی بات ممتاز مفتی اور حسن عسکری کی اکثر کہانیوں کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ اُردو میں یہ رجحان ممتاز فرانسیسی افسانہ نگار موپساں اور ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی تقلید اور توسیع سے عبارت ہے تاہم اس میں کوئی شک نہیں کہ منٹو افسانے کی ٹکنیک پر بے مثل قدرت رکھتا تھا۔ وہ گرد و پیش کی زندگی کو کڑی تنقید کی نظر سے دیکھتا تھا اور اپنے تجربے اور مشاہدے کو نہایت بے باکی کے ساتھ اپنے مخصوص سادہ لیکن طنزیہ انداز میں بیان کر دینے پر قادر تھا۔ نئی پود کے افسانہ نگاروں میں منٹو کی مقبولیت کے اسباب ان ہی خصوصیات میں تلاش کیے جا سکتے ہیں۔

کسی زبان میں کسی خاص صنف کی ترقی کے لیے نصف صدی کا زمانہ کوئی بڑا زمانہ نہیں ہے۔ اس لیے یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ اس مختصر مدّت میں اُردو افسانے کو جو فروغ اور مقبولیت حاصل ہوئی، وہ نثری ادب کے کسی دوسرے فارم میں نظر نہیں آتی۔ اس نصف صدی میں ہندستانی سماج اور تہذیب کا کارواں جن پُر پیچ راہوں اور مرحلوں سے گزرا، اس کا بھرپور مرقع اگر کہیں نظر آتا ہے تو اُردو افسانے میں۔ فن اور ٹکنیک کے لحاظ سے بھی افسانے میں جو نو بہ نو تجربے ہوئے، ان میں تازگی، گہرائی اور دلکشی

ہے۔ صرف نصف صدی کی اس مدت میں پریم چند، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی اور منٹو جیسے بلند قامت افسانہ نگار پیدا ہوئے، جن کی کہانیاں ملک کی اور دنیا کی دوسری ترقی یافتہ زبانوں میں ترجمہ ہو کر مقبولیت حاصل کر چکی ہیں۔

اُردو افسانہ میں انگارے کی روایت

انگارے، اُردو افسانوی ادب میں ذہنی بغاوت اور جرأت آزما تخلیقی تجربات کی ایسی دستاویز ہے جس کی اہمیت کا احساس اور علم عام نہیں ہے۔ اس کا ایک سبب شاید یہ ہو کہ یہ کتاب شائع ہونے کے فوراً بعد بحقِ سرکار ضبط کر لی گئی اور ناشر کے پاس اس کے جو نسخے بچے وہ جلا دیئے گئے۔ کہانیوں کا یہ مختصر سا مجموعہ نہ صرف یہ کہ زوال پذیر جاگیر دارانہ معاشرت اور اس عہد کی ذہنی حقیقتوں کا مرقع تھا بلکہ اس آئینہ میں آنے والے دوَر کی حقیقتیں بھی اپنا چہرہ دیکھ رہی تھیں۔ پریم چند کے بعد اُردو افسانہ کی جو نئی بساط بچھی، جو نئے رجحانات سامنے آئے اُسے اُن کا پیش رو ہی نہیں سرچشمہ بھی کہا جا سکتا ہے۔

۱۹۳۲ء کے آخر میں جب یہ کتاب شائع ہوئی تو ان حلقوں اور اداروں میں غیظ و غضب کی آگ سی دہک اُٹھی جن کے مفاد اور ساکھ کو اس سے ضرب پہنچی تھی جو بڑی حد تک اس کا ہدف ملامت تھے۔ اس کی کہانیوں میں جو گستاخانہ بے باکی، برہمی، تلخ نوائی اور سرکشی تھی وہ ایک نئی نسل کے طرزِ فکر و احساس اور ایک نئے تصورِ فن کی آمد کا اعلان تھی۔

یہاں مناسب ہوگا کہ 'انگارے' کی کہانیوں کے ذکر سے پہلے اس دور کے افسانوی ادب کے عام رجحانات اور بعض اہم سماجی محرکات کے بارے میں چند باتیں کہہ دی جائیں۔

یہ واقعہ ہے کہ ۱۹۳۲ء کے قبل ہمارا ادب انیسویں صدی کے انگریزی ادب کے زیرِ سایہ نشو و نما پا رہا تھا۔ رومان پسند افسانہ نگار مثلاً نیاز، مجنوں، آسکر وائلڈ، جارج ایلیٹ ٹامس ہارڈی اور اِروِنگ جیسے انگریزی ادیبوں سے نہ صرف متاثر تھے بلکہ ان کی تقلید پر فخر کرتے تھے۔ دوسری طرف پریم چند اور ان کے ہم سفر سدرشن، سلطان حیدر جوش اور اعظم کریوی تھے جن کی اصلاحی حقیقت نگاری اور تصور پرستی بھی انیسویں صدی کے انگریزی ادیبوں کی یاد دلاتی تھی سجاد حیدر یلدرم بھی اس دور کے ممتاز ادیب تھے لیکن وہ ترکی ادب کے عاشق تھے۔ ان کے بیشتر ناول اور افسانے ترکی ادیبوں مثلاً احمد حکمت، نامق کمال اور خالدہ خانم کی تخلیقات سے ماخوذ یا ترجمہ ہیں اور یہ وہ ادیب ہیں جو خود انیسویں صدی کے رومان پسند یورپی ادیبوں سے متاثر تھے۔ بلاشبہ یلدرم اُردو میں رُومانی طرزِ فکر رکھنے والے ادیبوں کے کارواں سالار تھے۔ ان کی جدّتِ فکر و اظہار نے اُردو افسانہ کو نئی جہتوں سے آشنا کیا۔ لیکن اس واقعہ سے انکار بھی مشکل ہے کہ یہ ادیب اپنی بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں کے باوجود زندگی کی ٹھوس حقیقتوں سے بیزار اور تخیلی حسن کے پرستار تھے۔ شاید وہ آسکر وائلڈ کی طرح اپنے آرٹ کو غیر دلچسپ پھیکی اور بے رنگ زندگی سے آزاد اور بلند دیکھنا چاہتے تھے اس لیے ان کی بیشتر کہانیاں رنگین تخیل سے معمور شاعرانہ تمثیلیں بن گئی ہیں۔

انگارے کی اشاعت سے چند سال قبل یعنی ۱۹۲۸ء کے آس پاس پروفیسر مجیب، حیات اللہ انصاری، جلیل احمد قدوائی اور خواجہ منظور حسین نے چیخوف، ٹالسٹائی اور ترگنیف جیسے روسی ادیبوں کے فن سے روشناس کرانے کا کام شروع کیا تھا۔ ان کے افسانوں پر روسی حقیقت نگاری بالخصوص چیخوف کے فن کے گہرے اثرات تھے۔ بے شک ٹالسٹائی کی کچھ کہانیاں اور ناول پہلے بھی ترجمہ ہو چکے تھے لیکن روسی ادیبوں کی فنی روایت کے اثرات ایک واضح رجحان کی صورت میں اسی دور میں محسوس کیے گئے۔ خود انگریزی کے افسانوی ادب میں انیسویں صدی کے آخر میں روسی ادب کے اثرات نمایاں ہونے لگے تھے۔ تاہم ابھی گورکی کی اشتراکی حقیقت نگاری نے بار نہیں پایا تھا۔

اُردو افسانہ میں ایک خاص صورت حال اور بھی تھی۔ پریم چند کے علاوہ اکثر ممتاز ادیبوں کی کوشش یہ تھی کہ انگریزی، فرانسیسی، روسی اور ترکی زبان کے افسانوں کو اُردو میں منتقل کیا جائے۔ اس لیے کبھی حوالہ کے ساتھ اور کبھی بغیر کسی حوالہ کے یورپی ادیبوں کی بے شمار کہانیاں اُردو لباس میں پیش کی جا رہی تھیں۔ اس طرح کہ ان کے اشخاص ہی نہیں ماحول اور واقعات کو بھی ہندستانی رنگ میں پیش کرنے پر اصرار کیا جاتا تھا۔ اصل کہانی کے موضوع پلاٹ یا سیرتوں میں اگر کوئی پیچیدگی یا تہ داری ہوتی تھی تو اسے ہندستانی ماحول میں ڈھالتے ہوئے اکثر سادہ اور اکہرا بنا دیا جاتا تھا۔ اس کے باوجود بے شمار کہانیوں میں مغربی تہذیب اور ایک ترقی یافتہ صنعتی معاشرہ سے تعلق رکھنے والے ایسے واقعات اور رشتے راہ پا جاتے تھے جو ہندستانی زندگی سے بالکل میل نہیں کھاتے تھے۔ یہ کہانیاں نہ یورپ کی زندگی کی ترجمانی کرتی تھیں نہ ہندستان کی۔

دراصل پریم چند کے افسانے ہی اس دور میں اُردو افسانہ کا نقطۂ کمال تھے۔ ان میں ہندوستانی سماج بالخصوص گاؤں کی زندگی ماحول اور مسائل کا حقیقت پسندانہ فنی تجزیہ نظر آتا تھا۔ پہلی جنگ عظیم کے دوران ہندستان میں صنعتی ترقی کا جو آغاز ہوا تھا۔ اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والا مزدور طبقہ اس کے مسائل اور صنعتی سماج کے دوسرے علائم بھی اب رونما ہونے لگے تھے۔ پریم چند کے حساس شعور پر ان نئے حالات کی پرچھائیاں بھی پڑنے لگی تھیں۔ اگرچہ مشکل یہ تھی کہ وہ گاندھی واد کے زیرِ اثر صنعتی معاشرے کی انفرادیت پسندی، مادّیت اور شور وشر سے خائف تھے۔ نوجوان ادیب اور دانشور پریم چند کی روایت کا احترام کرتے تھے لیکن نئے تغیّر پذیر حالات میں وہ اسے کافی نہیں سمجھتے تھے وہ نئے سماجی رشتوں اور ذہنی و جذباتی حقیقتوں کے موثر فنی اظہار کے لیے نئے سانچوں کے متلاشی تھے۔

یہ نئی نسل زیادہ سرکش، بے باک اور خود آگاہ تھی۔ مارکسزم یا اشتراکیت نے اسے انسانی سماج اور اس کے مسائل کے ادراک وشعور کی جو صلاحیت دی تھی اس کی بنیاد سائنسی اور عقلی طریق کار پر تھی۔ ہرچند کہ یہ بصیرت جو ابھی اپنے بالکل ابتدائی مرحلے میں تھی، نوجوانوں کے جذباتی جوش سے دبی ہوئی تھی۔ تاہم وہ ایک روشن اور واضح تر شعور کی طرف بڑھ رہے تھے۔ وہ سماج کے فرسودہ اداروں، بوسیدہ اور بے جان قدروں اور مصالحت پسندانہ سیاسی تحریکوں سے بیزار اور برہم تھے۔ ملک کی آزادی کی جدوجہد میں وہ تنگ نظر اور موقع پرست مذہبی رہنماؤں، جاگیرداروں اور سرمایہ داروں کی اعانت اور شرکت کو بھی شک کی نظر سے دیکھتے تھے اور سمجھتے تھے کہ اس کی وجہ سے طبقاتی آویزش اور ملک کی اقتصادی آزادی کی جدوجہد سے تحریکِ آزادی عملاً دور ہوتی جارہی ہے

تحریکِ خلافت کے دور کی بے مثل فرقہ وارانہ یکانگت اور یک جہتی کے بعد کم وبیش ۱۹۲۴ء سے ۱۹۳۲ء تک ملک میں فرقہ وارانہ فسادات کی جو لہر آئی، مذہب کے نام پر انسانوں کا جو لہو بہا، اس سے بھی نوجوانوں کے حلقے میں مذہبی جنون کے خلاف شدید نفرت کے جذبات بھڑک اُٹھے۔ وہ مذہب پرستی اور روحانیت کو موقع پرستی، ریاکاری، مادیت اور قدامت کی نقاب سمجھنے لگے۔ سیاسی غلامی، بڑھتے ہوئے افلاس، بے رحم سماجی قوانین، بوسیدہ رسم و رواج اور ان کی قیود سے یہ نوجوان ایک کرب انگیز گھٹن محسوس کر رہے تھے۔ اس کے خلاف ان کے وجود میں بیزاری اور نفرت کی آگ سی دہک رہی تھی اور صرف یہ نوجوان ادیب ہی نہیں، اس دور میں نیاز فتح پوری اور پریم چند جیسے ادیب بھی ان حالات کے خلاف اپنے شدید جذبات اور خیالات کا اظہار کر چکے تھے۔ پریم چند نے جون ۱۹۳۲ء میں اپنے باغیانہ مضمون " زندگی میں نفرت کا مقام" میں پجاریوں پروہتوں اور جنیو دھاری لیٹروں کے خلاف اور سماج کا خون چوسنے والی قوتوں کے خلاف نفرت کو مقدس قرار دیا تھا۔

یہی وہ حالات تھے جب 'انگارے' کی کہانیاں منظرِ عام پر آئیں۔ نو کہانیوں کا یہ مجموعہ صرف ۱۳۴ صفحات پر مشتمل تھا اور ایک ہزار کی تعداد میں نظامی پریس لکھنؤ سے شائع ہوا تھا۔ مولوی عبدالحق کے رسالہ 'اُردو' اور دیا نرائن نگم کے 'زمانہ' میں اس پر جو شائستہ تبصرے ہوئے اُن سے اندازہ ہوتا ہے کہ نہ صرف نوجوانوں نے اس باغیانہ تصنیف کو لبیک کہا، بلکہ محتاط اور اعتدال پسند ادیبوں نے بھی کھلے دل سے اس کی حوصلہ افزائی کی۔ لیکن کتاب کو شائع ہوئے ابھی صرف ڈیڑھ دو ماہ ہی گزرے تھے کہ قدامت پسند مذہبی علما کی طرف سے اس پر سخت حملے شروع ہوئے۔ ان کے

اعتراض دو قسم کے تھے۔ اول یہ کہ کتاب میں جنّت، دوزخ، خدا، علما اور مذہبی تصورات کا مذاق اڑا کر مسلمانوں کے جذبات کو مجروح کیا گیا ہے۔ دوسرے یہ کہ کتاب میں عریانی ہے، جس سے نوجوانوں کا اخلاق خراب ہوگا۔ یہ طوفان اس قدر بڑھا کہ یو۔ پی کے گورنر کی کونسل میں اس پر بحث ہوئی اور نتیجتاً اسے ممنوع قرار دے دیا گیا جس کا باضابطہ اعلان ۲۵ر مارچ ۱۹۳۳ء کے سرکاری گزٹ میں ہوا۔

مدیر 'زمانہ' دیانرائن نگم کی یہ جرأت قابل داد ہے کہ انھوں نے کتاب کی ضبطی کے بعد اس پر تبصرہ کیا اور اسے سراہا۔ تبصرے کے یہ چند اقتباسات دلچسپی سے خالی نہیں۔

> "چار نوجوان مصنفوں نے جن میں ایک لیڈی ڈاکٹر بھی ہیں 'انگارے' نام سے اپنے دس قصّوں کو کتابی صورت میں شائع کیا۔ ان میں ..... موجودہ زمانے کی ریاکاریوں پر روشنی ڈالنے اور مروجہ رسم و رواج کی اندرونی خرابیوں کو بے نقاب کرنے کی کوشش کی گئی تھی۔ ہمارے نام نہاد اعلیٰ طبقے کی روزمرہ معاشرت کے نقائص کا مضحکہ اُڑایا گیا تھا۔ گو اس مجموعہ کا طرزِ بیان اکثر مقامات پر سوقیانہ تھا جو مذاقِ سلیم کو کھٹکتا تھا لیکن اس میں کوئی شک نہیں کہ نوجوانانِ عالم نے دنیا میں جو علمِ بغاوت بلند کر رکھا ہے اسی کا ایک ادنیٰ کرشمہ اس کتاب کی اشاعت ہے۔
>
> اسلامی بزرگوں اور مولوی صاحبان نے اس کو اپنے تقدس و احترام پر زبردست حملہ خیال کر کے اس پر لعن طعن میں کوئی کسر باقی نہ رکھی۔ اس طرح اس چھوٹی سی کتاب کے خلاف ایک

طوفانِ عظیم برپا ہوگیا .... سوال یہ ہے کہ اخلاق و روحانیت کے علمبردار اور مذہب کے احترام و تقدس کے دعوے دار حضرات اپنے اپنے طبقے کی کمزوریوں اور خامیوں سے کب تک آنکھیں بند کیے رہیں گے..... مسلم پریس میں جس انداز سے اس کتاب پر نکتہ چینی ہوئی ہے اس سے زمانہ حال کی مروجہ تنگ خیالی کا پورا ثبوت ملتا ہے..... مولوی صاحبان کچھ ہی کیوں نہ کہیں سوسائٹی کے ہر طبقے میں ریاکاری کے نقائص داخل ہو گئے ہیں..... اب ان نقائص کو نمایاں کرنے والوں کو مردود و ملعون کرنے یا ان کی تحریرات و تصانیف کو سرکاری اثرات سے کام لے کر ضبط کرا دینے سے ملک و مذہب کا کوئی بھلا نہیں کر سکتے ہیں۔"   (زمانہ. مئی ۳۳ء۔ ص ۳۳۰)

تبصرے میں کتاب کا ذکر ماضی بعید کے صیغہ میں ہے۔ گویا وہ مرحوم ہو چکی ہے اور لہجے میں نہ صرف اس کی موت پر رنج و تاسف ہے بلکہ ان لوگوں کے خلاف برہمی اور ملامت کا اظہار بھی ہے جو اس کی ہلاکت کا باعث ہوئے در اصل اس طرح کے تبصروں کا نتیجہ یہ ہوا کہ کتاب کے جو نسخے تقسیم یا فروخت ہو گئے تھے وہ خفیہ یا رازدارانہ طور پر پڑھے جاتے رہے۔ اس طرح اس ہنگامے اور تنازعے نے کتاب کی مقبولیت میں اضافہ ہی کیا۔

'انگارے' کے محرک، مرتب اور پبلشر سجاد ظہیر تھے۔ انگلستان میں اپنی طالب علمی کے زمانے میں وہ چھ ماہ کی رخصت پر ہندستان آئے تھے۔ اسی دوران انھوں نے اس مجموعے کی اشاعت کا منصوبہ بنایا۔ اور اپنی پانچ کہانیوں کے علاوہ (جو غالباً وہ انگلستان سے لکھ کر لائے تھے) اس مجموعے

میں انھوں نے احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر کی چار کہانیاں اور رشید جہاں کا ایک ڈرامہ شامل کیا۔ کتاب میں کوئی پیش لفظ نہیں ہے لیکن بعد میں سجاد ظہیر نے لکھا کہ اس کی کہانیوں میں "سماجی رجعت پرستی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان کا بے باکانہ اظہار تھا۔ احمد علی نے بھی اگست ۳۴ء کے ماہنامہ 'ساقی' میں اپنے مضمون "ادبی چوری" میں انگارے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

"کچھ عرصہ ہوا جب چند لوگوں نے اُردو ادب کی زندگی میں شاید پہلی مرتبہ صحیح معنوں میں (ORIGINAL) افسانے لکھ کر اپنے ملک کی موجودہ دماغی، روحانی، معاشرتی اور اخلاقی زندگی کی اصلیت کو پیش کیا تو لوگوں نے وہ ہائے توبہ مچائی کہ کچھ عرصہ تک کان پڑی آواز سنائی نہ دیتی تھی کیوں کہ لوگوں کے کان اور آنکھیں اور دماغ جھوٹ کے عادی ہو چکے تھے۔ وہ اب حقیقت کی اس تیز روشنی کو برداشت نہ کر سکے جو آنکھوں کو چکا چوند کر دیتی اور دماغ کو ہلا دیتی ہے۔" (ص ۱۱)

احمد علی کے اس بیان کے پہلے حصہ میں کچھ مبالغہ ہے۔ شاید اس لیے کہ مضمون میں وہ یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ اُردو کے اکثر افسانوں کے پلاٹ اور مرکزی خیال مغربی افسانوں سے ماخوذ ہوتے ہیں اور اس لیے وہ ہندوستان کی حقیقی معاشرت کی عکاسی نہیں کرتے۔ لیکن پریم چند کی بیشتر کہانیوں پر یہ الزام عائد نہیں ہوتا۔ تاہم یہ واقعہ ہے کہ 'انگارے' کے مصنفین نے ہندوستان کی سماجی، اخلاقی اور ذہنی زندگی کے بعض ایسے پہلوؤں کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا یا انھیں بے نقاب کیا جنھوں نے اس سے قبل یا تو اُردو افسانہ میں جگہ نہ

پائی تھی اور یا پھر اس آزادی اظہار سے ان کے بارے میں لکھا اور سوچا نہ گیا تھا۔ مواد اور موضوع کی ندرت سے قطع نظر انگارے کا ایک چونکا دینے والا عنصر ان کی انوکھی تکنیک اور کہانیوں میں زبان و بیان کا زیادہ آزادانہ تخلیقی استعمال ہے جو ان کے مواد سے مطابقت رکھتا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس اجتہاد میں مغرب کے ہم عصر افسانوی ادب کے بعض اہم رجحانات اور تحریکات سے استفادہ کیا گیا ہے خاص طور پر جمس جوائس اور ورجینا ولف کے اسلوبِ فن سے۔ جنھوں نے شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کو اپنی تخلیقات میں نمایاں طور پر برتا۔ حقیقت نگاری کا یہ انداز کہانی کے روایتی فن سے گریز اس لیے بھی تھا کہ یہ افسانہ میں پلاٹ اور کردار نگاری کے اس احساس سے تقریباً عاری تھا جو اس سے قبل اُردو افسانہ کا عام انداز تھا۔ کہانی یہاں کسی منطق، اتار چڑھاؤ یا منصوبہ کی تابع ہونے کے بجائے نہایت شکستہ بے ربط اور بظاہر بکھری ہوئی شکل میں ملتی ہے۔ اس نئے اسلوبِ فن کے مطابق افسانہ میں کسی کردار کو اس کے شعور اور حافظہ کے آزادانہ عمل کے آئینہ میں براہِ راست قاری سے متعارف کرایا جاتا ہے۔ اس کا نتیجہ ہے کہ زبان اور طرزِ بیان کے مانوس روایتی طریقہ سے گریز بھی فطری ہو گیا ہے۔ نگم اور بعض دوسرے ناقدین نے ان کہانیوں میں جس طرزِ بیان کو "سوقیانہ یا عامیانہ" کہا ہے۔ وہ دراصل زندگی کو کھردرے اور کہیں کہیں گھناؤنے روپ میں ایک نئے زاویہ سے دیکھنے کی کوشش ہے۔ صرف یہی نہیں انگارے میں چند کہانیاں ایسی بھی ہیں جن میں سرریلسٹ حقیقت نگاری کا انداز بھی جھلکتا نظر آتا ہے [1]

---

[1] حال ہی میں علی سردار جعفری نے دلی کی ایک ادبی محفل میں انکشاف کیا کہ سجاد ظہیر نے ان سے انگارے کی کہانیاں لکھتے ہوئے فرانس کی تحریک دادا ازم "سے اپنی اثر پذیری کا اعتراف کیا ہے۔

یہ فنی تحریک فرانس کی نسبتہً زیادہ انتہا پسندانہ تحریک تھی، جس سے لوئی اراگاں اور پال ویلری جیسے ترقی پسند دانشور بھی ۱۹۳۰ء کے قبل وابستہ رہے۔ سرریلزم کے زیر اثر امیجز اور علامتوں کے ذریعہ انسان کے لاشعور کی مصوری پر زور دیا جاتا تھا۔ سرریلسٹ فنکار اپنے ماضی اور حال کے بورژوا تہذیبی اداروں اور کھوکھلی بے جان قدروں سے باغی اور بیزار تھے۔ انگارے کی بعض کہانیوں میں بھی ذہن وفکر کا یہ انداز اور کہیں کہیں لاشعوری کیفیات کا علامتی اظہار ملتا ہے۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ سرریلسٹ آرٹ کی طرح یہ کہانیاں ناقابلِ فہم نہیں بن سکی ہیں۔ دوسرے یہ کہ لاشعوری نقوش بھی سماجی احساس و شعور سے عاری نہیں ہیں۔ اس کی ایک نمایاں مثال سجاد ظہیر کی کہانی "پھر یہ ہنگامہ" ہے۔ جو ایک ایسی سرریلسٹ تصویر سے مشابہ ہے جس میں مختلف رنگوں میں متصادم قسم کے نقوش ثبت ہوں۔ کہانی ابتدا سے آخر تک ایک ایسی خود کلامی ہے جس میں شعور اور لاشعور آنکھ مچولی کھیلتے نظر آتے ہیں۔ اس میں جو منظر اور ذہنی پیکر ہیں وہ بظاہر ایک دوسرے سے بے تعلق اور بے ربط ہیں لیکن مجموعی طور پر یہ کہانی اس عہد کے ایک ایسے ہندوستانی نوجوان کی ذہنی اور جذباتی زندگی کا آئینہ بن جاتی ہے جو ایک بے قرار روح اور دردمند دل رکھتا ہے۔ یہ چند تصویریں دیکھیے۔

عقل اور ایمان، آسمان اور زمین، انسان اور فرشتہ، خدا اور شیطان

....سوکھی ہوئی خشک زمین جو برسات میں بارش سے سیراب ہو جاتی ہے اور اس میں سے عجیب طرح کی خوشگوار سوندھی خوشبو آنے لگتی ہے۔ قحط میں لوگ بھوکے مرتے ہیں بوڑھے، بچے، جوان مرد عورت ــــ آنکھوں میں حلقے پڑے ہوئے۔ ہڈیاں پسلیاں جھری پڑی ہوئی کھال کو چیر کر معلوم

ہوتا ہے باہر نکلی پڑ رہی ہیں۔ بھوک کی تکلیف ہیضہ قے دست مکھیاں موت کوئی لاشوں کو گاڑنے یا جلانے والا نہیں۔ لاشیں سڑتی ہیں۔ ان میں سے بدبو آنے لگتی ہے۔ یہ پہاڑ جن کی چوٹیاں نیلے آسمانوں سے جا کر ٹکراتی ہیں کیوں کھڑے ہیں؟ سمندر کی لہریں چاروں طرف سانپ رینگ رہے ہیں۔ کالے کالے لمبے لمبے پھن اٹھا کر جھوم رہے ہیں۔ ان کو کون مارے؟ کس چیز سے ماریں؟" (ص ۵۵ - ۵۶)

"برسات میں بادل کی گرج اور پہاڑوں کی تنہائی میں ایک چشمے کے بہنے کی آواز۔ لہلہاتے ہوئے شاداب کھیت اور بندوق کے فیر کی تڑاخے دار صدا۔ اس کے بعد ایک زخمی سارس کی دردناک قائیں قائیں۔ ص ۶۶-۶۷

کہانی یہاں ختم ہو جاتی ہے۔ درمیان میں دوسرے بہت سے منظر بھی آتے ہیں۔ یہاں پہاڑ چوٹیاں آسمان لہریں۔ سانپ فیر کی آواز اور زخمی سارس کی دردناک پکار ایسی علامتیں ہیں جو کہانی کے دوسرے ذہنی پیکروں سے زندہ تعلق رکھتی ہیں اور اسی تعلق سے ان کی معنویت اُبھرتی ہے۔ یہ کہانی انسان کی مجبوری اور بے بسی کا کرب ناک احساس ہی نہیں، اس کی زندگی اور موت، غلامی اور آزادی اور اس کے دُکھ سُکھ کے بارے میں بہت سے سوالات قاری کے ذہن میں پیدا کر دیتی ہے۔

احمد علی کی کہانی "بادل نہیں آتے" میں اسی طرح متوسط طبقہ کے مسلم گھرانہ کی ایک شادی شدہ لڑکی کی ذہنی رَو کا انکشاف نظر آتا ہے۔ اس کی شادی اس کی مرضی کے خلاف ایک خدا پرست مولوی سے کر دی جاتی ہے۔ گھر سے باہر لوگ اسے متقی اور پرہیزگار سمجھتے ہیں۔ دعائیں اور تعویذ لے جاتے ہیں ...... وہ سوچتی ہے۔

"نگوڑے بادل نہیں آتے۔ گرمی اس تراخے کی پڑ رہی ہے کہ معاذ اللہ تڑپتی ہوئی مچھلی کی طرح بھنے جاتے ہیں ..... عورت کمبخت ماری کی بھی کیا جان ہے ..... کام کرے کاج کرے۔ اس پر طرّہ یہ کہ بچے جننا۔ جی چاہے نہ چاہے۔ جب میاں موئے کا جی چاہا ہاتھ پکڑ کے کھینچ لیا۔ ادھر آ میری جان۔ میری پیاری۔ تمھارے نخرے میں گرم مصالحہ۔ دیکھو تو کمرے میں کیسی ٹھنڈک ہے۔ میرے کلیجہ کی ٹھنڈک ارے آؤ۔ ہٹو پرے۔ تم پر ہر وقت کم بخت شیطان ہی سوار رہتا ہے۔ نہ دن دیکھو نہ رات۔ ہائے مار ڈالو۔ کٹاری مارو نا۔ ہاتھ نگوڑا مروڑ ڈالا۔ کہاں بھاگی جاتی ہو۔ سینہ سے چمٹ کے لیٹ جاؤ وہ ہی موئے دودھوں پر ہاتھ چل پڑے۔ سخت سخت انگلیوں سے مسل ڈالا۔ کم بخت نے گھنڈی کو کس زور سے دبایا کہ ہل بھی نہ سکی۔ موا جوان مرے۔ کوٹھے والیوں کے ساتھ بھی کوئی ایسا برتاؤ نہ کرتا ہوگا۔ کمزور جان لیٹ گئی کہ سارا گرمی کا غصّہ مجھ پر ہی اترا۔ مردے کی طرح کیوں پڑی ہو۔ کیا جان نہیں۔ زور لگاؤ۔ اور ہم ہیں کہ کچھ نہیں کر سکتے۔ ہم کیوں نہیں کچھ کر سکتے؟" ص ۷۳-۷۴

یہاں ایک کریہہ جنسی منظر کو بیان کرنے کے لیے ایسے ہی مکروہ اور سوقیانہ اندازِ بیان سے کام لیا گیا ہے جس سے عورت کے حقیقی ردِ عمل اور ذہنی حالت کا اظہار ہو سکے۔ اس سے قطع نظر کہ اس کہانی میں ایک مولوی کی جنسی لذت پرستی، عورت کی بے بسی اور نہایت تعفن خیز ازدواجی تعلق کو بے نقاب کیا گیا ہے۔ ٹکنیک اور طرزِ بیان کے اعتبار سے بھی کہانی میں فن کا ایک اچھوتا انداز سامنے آتا ہے۔ یعنی داخلی خود کلامی کے ذریعہ مصنّف کی مداخلت کے بغیر کردار کی ذہنی رو کا اظہار و انکشاف۔ یہاں جو اشخاص ہیں۔ ان کے درمیان

جو مکالمے ہیں ان پر نہ تو افسانہ نگار راوی کی حیثیت سے کوئی تبصرہ کرتا ہے نہ ہی قاری کو یہ بتاتا ہے کہ فلاں مکالمہ فلاں کا ہے۔ نہ ہی کسی مکالمے کو واوین میں لکھا گیا ہے۔ ساری عبارت بیانیہ ڈھنگ سے ایک سلسلے میں لکھی ہوئی ہے۔ اُردو افسانہ میں یہ ایک نیا تجربہ تھا جسے بعد میں قرۃ العین حیدر اور خود احمد علی نے زیادہ فنی مہارت سے برتا۔ مہاوٹوں کی ایک رات اور سجاد ظہیر کی کہانی نیند نہیں آتی بھی اسی ٹکنیک اور اسلوب کی نمائندہ ہیں۔

ٹکنیک کی جدت کے علاوہ ان کہانیوں میں جو کردار ہیں وہ اُردو کے عام افسانوی کرداروں سے زیادہ پیچیدہ اور تہ دار ہیں۔ ان کے وجود کے مختلف پہلوؤں کا اظہار زیادہ آزادانہ ڈھنگ سے ہوتا ہے۔ ان کے ذہن و شعور کے ایسے نادیدہ علاقوں تک ہماری رسائی ہوتی ہے جہاں اُردو افسانہ کی نظر نہیں پہنچی تھی۔ اس کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ ان افسانوں میں جذباتیت اور ہیجانی جوش کی فراوانی ہے۔ جس نے اکثر طنز کی صورت اختیار کرلی ہے۔ مذہب کے نام پر انسانوں کے استحصال اور ریاکار مولویوں کی باطنی خباثت کو بے نقاب کرنے کے لیے جس طرح طنز و تضحیک کا سہارا لیا گیا ہے اس میں فکر کی گہرائی کم اور جذباتی اُبال کا عنصر زیادہ ہے۔ نوشقی کی بعض دوسری خامیاں بھی مل جاتی ہیں۔ تاہم اس مجموعہ میں چند کہانیاں ایسی بھی ہیں جو ان کمزوریوں سے تقریباً پاک ہیں۔ ان میں حقیقت نگاری اور فن کا ایک بلند اور نکھرا ہوا احساس ملتا ہے۔ یہ کہانیاں ہیں سجاد ظہیر کی 'دلاری'، احمد علی کی 'مہاوٹوں کی ایک رات'، اور محمود الظفر کی 'جواں مردی'۔ حقیقت نگاری کا جو تصور ان کہانیوں میں نظر آتا ہے وہ تصور پرستی اور تخیلی رنگینی سے پاک ہے۔ اس میں انسان کے دکھ درد اور اس کی محرومیوں اور روحانی

اذیتوں سے نہ صرف گہری ہمدردی کا احساس ہوتا ہے بلکہ وہ اس ماحول اور ان حالات کے خلاف نفرت کا شدید احساس بھی پیدا کر دیتا ہے جن میں انسان بے کراں دکھوں اور محرومیوں کا شکار رہے۔

دلاری کو لیجیے۔ یہ ایک امیر اور باعزت گھرانے میں پرورش پانے والی ایک بے سہارا لڑکی یعنی لونڈی کی کہانی ہے۔ بظاہر یہ ایک سیدھی سادی روایتی ڈھنگ کی کہانی ہے لیکن اس میں کرداروں کے پیچیدہ نفسیات اور ان کی اخلاقی قدروں کی آویزش کا موازنہ اور مطالعہ نہایت دقتِ نظر اور فنی حسن سے کیا گیا ہے۔

دلاری شیخ ناظم علی کے گھر میں لونڈی کی طرح پلتی ہے "جب اس کی عمر کا وہ زمانہ آیا جب لڑکپن ختم اور جوانی کی آمد ہوتی ہے اور دل کی گہری اور اندھیری بے چینیاں زندگی کو کبھی تلخ اور کبھی میٹھی (زہرا) بنا دیتی ہیں تو وہ اکثر رنجیدہ سی رہنے لگی ......"

"تہوار کے دنوں میں کبھی کبھی اچھے کپڑے پہن لیتی تو سج جاتی۔ شب برات کا دن تھا۔ وہ اندر شربت بنانے گئی تو بڑے صاحب زادے کاظم بھی پہنچ گئے۔ دلاری نے مڑ کر پوچھا۔ آپ کے لیے کون سا شربت تیار کروں۔ مگر اسے کوئی جواب نہ ملا۔ کاظم نے دلاری کو آنکھ بھر کر دیکھا۔ دلاری کا سارا جسم تھرتھرانے لگا اور اس کی آنکھوں میں آنسو بھر آئے۔ اس نے ایک بوتل اٹھالی اور دروازے کی طرف بڑھی۔ کاظم نے بڑھ کر بوتل اس کے ہاتھ سے لے کر الگ رکھ دی اور اسے گلے سے لگایا۔ لڑکی نے آنکھیں بند کر لیں اور اپنے تن من کو اس کی گود میں دے دیا...... وہ تنکوں کی طرح تاریک طاقتوں کے سمندر میں بہے جا رہے تھے۔" (ص ۴۵، ۴۰)

اور پھر وہ رات کی تنہائیوں میں اسی طرح ملتے رہے۔ کاظم کی پیار بھری باتیں دلاری کے کانوں میں رس گھولتی رہیں اور پھر کاظم کی شادی ایک امیر زادی سے طے ہو گئی۔ جب شادی کے چند روز باقی تھے تو اچانک دلاری گھر سے فرار ہو گئی اور چند مہینوں بعد وہ غریب رنڈیوں کے محلے میں دیکھی گئی۔ کاظم علی کا بوڑھا نوکر اسے کسی طرح سمجھا کر گھر لے آیا۔ سب لوگ اس کا تماشا دیکھنے اور ترس کھانے جمع ہو گئے۔ بیگم ناظم لعن طعن کرنے لگیں۔ ایک نجس ہستی کو اس طرح ذلیل دیکھ کر سب اپنی بڑائی محسوس کر رہے تھے۔ مردار خور گدھ بھلا کب سمجھتے ہیں کہ جس بے کس جسم پر وہ اپنی کثیف ٹھونگیں مارتے ہیں بے جان ہونے کے باوجود بھی ان کے ایسے زندوں سے بہتر ہے۔

دُلاری سب کا نشانۂ ملامت بنی، بے حس اور ساکت بیٹھی تھی۔ اچانک کاظم علی اپنی خوبصورت دلہن کے ساتھ نکلے اور ماں سے کہنے لگے۔

"امی خدا کے لیے اس بدنصیب کو اکیلی چھوڑ دیجیے۔ وہ کافی سزا پا چکی ہے۔ آپ دیکھتی نہیں کہ اس کی حالت کیا ہو رہی ہے۔"

دلاری اس آواز کو سننے کی تاب نہ لا سکی . . . . اس روحانی اذیت اور کوفت نے اسے اس وقت نسوانی حمیت کا مجسمہ بنا دیا۔ وہ اٹھ کھڑی ہوئی اور اس نے سارے گروہ پر ایک ایسی نظر ڈالی کہ ایک ایک کر کے سب نے ہٹنا شروع کیا مگر یہ ایک مجروح پر شکستہ چڑیا کی پرواز کی آخری کوشش تھی۔ وہ پھر فرار ہو گئی۔

یہ کہانی کا بہت بے کیف سا خلاصہ ہے۔ اس کا حُسن دلاری کے تجزیۂ نفس اور اس کے جذبات کی ایسی ترجمانی میں پوشیدہ ہے جس سے وہ ایک مکمل انسان کے پیکر میں ڈھل جاتی ہے۔ اس کے مقابلے میں کاظم

اور دوسرے افراد کا قد اور ان کی کھوکھلی قدریں حقیر ہی نہیں غیر انسانی معلوم ہوتی ہیں۔ دلاری سب کی ملامت برداشت کر لیتی ہے لیکن جب کاظم اس پر رحم کھاتا ہے تو وہ تڑپ اُٹھتی ہے۔ کاظم جس کے آغوش میں اس نے اپنا کنوارپن اپنے مدھر خواب اور معصوم جذبات کا سارا سرمایہ لٹا دیا تھا، جس کی زبان سے وہ صرف پیار کے لفظ سننے کی عادی تھی، اب وہ اس پر ترس کھائے، یہ اس کی غیرت کے لیے ناقابل برداشت تھا۔ اس کی نسوانی حمیت اس اذیت، اس ذلت کو سہنے کے مقابلے میں رنڈی بن کر زندہ رہنے کو ترجیح دیتی ہے۔

دلاری اور 'انگارے' کی دوسری کہانیوں میں فن کا یہی وہ نیا تصور تھا جس نے نہ صرف حیات اللہ انصاری اور سہیل عظیم آبادی جیسے نوجوان ادیبوں کو متاثر کیا بلکہ پریم چند جیسے کہنہ مشق ادیبوں کو بھی اپنے فن کی پرانی روش بدلنے اور کفن اور نئی بیوی جیسے افسانے لکھنے پر اُکسایا۔

واقعہ یہ ہے کہ 'انگارے' کی کہانیوں میں وہ تمام اہم رجحانات پوشیدہ تھے جو بعد میں ہمارے نئے افسانے میں زیادہ مہارت فن اور امتیازی حسن کے ساتھ ظاہر ہوئے۔ مثال کے طور پر جنسی نفسیات اور تجربات کا بے لاگ حقیقت پسندانہ بیان جس نے بعد میں منٹو، عصمت چغتائی، عزیز احمد، حسن عسکری اور دوسرے افسانہ نگاروں کی کہانیوں میں ایک میلان کی صورت اختیار کر لی۔ اس کے ابتدائی نقوش اسی مجموعے میں ملتے ہیں۔ اسی طرح شعور کی رَو اور ٹکنیک کے دوسرے کامیاب تجربے جو بعد میں قرۃ العین، ممتاز شیریں اور کرشن چندر کی کہانیوں میں سامنے آئے اولاً اسی مجموعے میں متعارف ہوئے تھے۔ متوسط طبقے کے مسلم گھرانوں کی زندگی اور ذہنی اُلجھنوں کی مصوری، گھریلو

جزئیات کا بیان اور اس طبقے کی عورتوں کی زبان، محاوروں اور فقروں کو کہانی کی زبان میں داخل کرنا عام طور پر عصمت کا کارنامہ سمجھا جاتا ہے جس کی تقلید بعد میں دوسری افسانہ نگار خواتین نے کی۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس رجحان کا آغاز بھی انگارے میں شامل احمد علی اور رشید جہاں کی کہانیوں سے ہوتا ہے جن میں دلّی اور یو۔پی کے متوسط گھرانوں کے مرقعے ان ہی کی زبان میں کھینچے گئے ہیں[1]۔ اسی طرح اس انقلابی فکر اور سماجی حقیقت نگاری کا نقشِ اوّل بھی اس مجموعے کی کہانیوں میں تلاش کیا جا سکتا ہے جس کی نمایندگی بعد میں کرشن چندر، بیدی، احمد ندیم قاسمی، سہیل عظیم آبادی، اختر حسین رائے پوری اور دوسرے افسانہ نگاروں نے کی۔

اگر یہ کہا جائے تو شاید بے جا نہ ہوگا کہ 'انگارے' کی اشاعت ہی ترقی پسند تحریک کی بشارت اور اس کا پہلا غیر رسمی اعلان نامہ تھی۔ بوسیدہ عقیدوں، فرسودہ اداروں، سماج دشمن طاقتوں اور مجہول سماجی و اخلاقی قوانین کے خلاف اس کی بغاوت ایک نئی انقلابی فکر کے طلوع کا پیغام تھی۔ امیروں، حاکموں اور اہلِ اقتدار کے مقابلے میں زیردستوں، ناداروں، مجبوروں اور محکوموں کی حمایت ادب میں ایک ایسے دَور کی آمد کا اعلان تھی جب تخلیقی ادب کی بنیاد طبقاتی شعور اور اشتراکی انسانی دوستی پر رکھی جانی تھی۔ موضوع مواد اور فن کے نئے تجربے، تخلیقی اظہار

---

[1] رشید جہاں کی جو کہانی 'دلی کی سیر' اس مجموعے میں شامل ہے وہ نسبتاً کمزور ہے۔ لیکن ان کی دوسری کامیاب کہانیوں مثلاً 'چھدّا کی ماں'، 'آصف جہاں کی بہو' اور 'بے زبان' وغیرہ میں یہ رجحان نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔

کے ان بے شمار نئے سانچوں کی جستجو کی علامت تھے جسے ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ہاتھوں نقطۂ کمال تک پہنچنا تھا۔ اسی لیے وقار عظیم نے کہا ہے کہ " انگارے " نئے اور پرانے افسانہ کے درمیان ایک ایسی کڑی ہے جو دونوں کو جوڑتی نہیں بلکہ الگ کرتی ہے ۔"

جدید اردو ناول میں اظہار و اسلوب کے تجربے

ناول کا فن، اپنے تجربات اور تنوع کے باوجود اساسی طور پر زندگی کی تخیلی تشکیل نو کا فن ہے۔ وہ زندگی کس عہد، کس علاقے، کس طبقے یا گروہ سے تعلق رکھتی ہو۔ اس کا انتخاب ناول نگار کرتا ہے۔ زندگی اور اس سے وابستہ حقائق اس کے لیے خام مواد ہوتے ہیں اپنے تخیل کی مدد سے جب وہ اس مواد کو قصہ کے پیکر میں ڈھالتا ہے تو رد و قبول کے عمل میں اگر ایک طرف اس مواد کے بارے میں اس کا مخصوص اور منفرد نقطۂ نگاہ کارفرما ہوتا ہے تو دوسری طرف اظہار و بیان کے عمل میں وہ الفاظ کے انتخاب یا لسانی تشکیل کے خاص مرحلوں سے گزرتا ہے ــــ مواد، نقطۂ نگاہ اور اظہار و اسلوب میں مطابقت ہی ناول کو ایک منفرد ٹکنیک اور ہیئتی قالب بخشتی ہے۔ جس سے وہ نہ صرف عام ناولوں بلکہ مصنف کی دوسری تخلیقات میں بھی الگ پہچانا جاتا ہے۔ ناول کے خام مواد اور اس کے بارے میں مصنف کے ذہنی اور جذباتی رویے سے قطعِ نظر۔ مصنف کے اپنے تجربات بھی ناول میں دبے پاؤں داخل ہو جاتے ہیں۔ اس طرح واقعات، مناظر، اشخاص اور ان کے بے شمار ذہنی اور جذباتی

کے ان بے شمار نئے سانچوں کی جستجو کی علامت تھے جسے ترقی پسند افسانہ نگاروں کے ہاتھوں نقطۂ کمال تک پہنچنا تھا۔ اسی لیے وقار عظیم نے کہا ہے کہ "انگارے" نئے اور پرانے افسانہ کے درمیان ایک ایسی کڑی ہے جو دونوں کو جوڑتی نہیں بلکہ الگ کرتی ہے۔"

جدید اُردو ناول میں اظہار و اسلوب کے تجربے

ناول کا فن، اپنے تجربات اور تنوع کے باوجود اساسی طور پر زندگی کی تخیلی تشکیل نو کا فن ہے۔ وہ زندگی کس عہد، کس علاقے، کس طبقے یا گروہ سے تعلق رکھتی ہو۔ اس کا انتخاب ناول نگار کرتا ہے۔ زندگی اور اس سے وابستہ حقائق اس کے لیے خام مواد ہوتے ہیں اپنے تخیّل کی مدد سے جب وہ اس مواد کو قصّہ کے پیکر میں ڈھالتا ہے تو رد و قبول کے عمل میں اگر ایک طرف اُس مواد کے بارے میں اس کا مخصوص اور منفرد نقطۂ نگاہ کارفرما ہوتا ہے تو دوسری طرف اظہار و بیان کے عمل میں وہ الفاظ کے انتخاب یا لسانی تشکیل کے خاص مرحلوں سے گزرتا ہے ــــ مواد، نقطۂ نگاہ اور اظہار و اسلوب میں مطابقت ہی ناول کو ایک منفرد ٹکنیک اور ہیئتی قالب بخشتی ہے۔ جس سے وہ نہ صرف عام ناولوں بلکہ مصنّف کی دوسری تخلیقات میں بھی الگ پہچانا جاتا ہے۔ ناول کے خام مواد اور اس کے بارے میں مصنّف کے ذہنی اور جذباتی رویے سے قطعِ نظر۔ مصنّف کے اپنے تجربات بھی ناول میں دبے پاؤں داخل ہو جاتے ہیں۔ اس طرح واقعات، مناظر، اشخاص اور ان کے بے شمار ذہنی اور جذباتی

نقوش کے اعتبار سے اگر ناول ایک اچھوتے تخلیقی پیکر کا حامل ہوتا ہے تو زبانؔ بیان یا اسلوب کے اعتبار سے بھی اس کی ساخت اور شناخت کے عناصر جدا ہوتے ہیں۔ یہاں مصنف کی شخصیت، موضوع اور مواد سے اس کے مخصوص پنہاں اور عیاں رشتوں میں اپنے آپ کو ظاہر کرتی ہے۔ اس عمل میں زبان کا استعمال اہم رول ادا کرتا ہے۔ یہی وہ وصف ہے جو اس کے ناول کو اسلوب و اظہار کے اعتبار سے ایک امتیازی اور ادبی آب و رنگ دیتا ہے۔ اس حقیقت کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ خالص لسانیاتی یا اسلوبیاتی نقطۂ نگاہ سے ناول کی زبان و اسلوب کا مطالعہ اس کی فنی ساخت اور ادبی قدر و قیمت کی تفہیم اور تعین میں معاون نہیں ہو سکتا۔ ہاں زبان یا الفاظ کی معنوی کیفیتوں اور تلازموں اور اس سے بھی زیادہ تخلیقی زبان کے تخیلی پہلوؤں کا مطالعہ ناول کی اندرونی ہئیت اور معنویت کو سمجھنے میں رہنمائی کر سکتا ہے۔ اس لیے کہ ناول میں زبان کا استعمال بہر صورت مواد اور اس کے بارے میں ناول نگار کے ذہنی اور تخیلی رویے کا تابع ہوتا ہے۔ زبان زندگی کی حقیقتوں کو موثر ڈھنگ سے پیش کرنے کا ایک لوچ دار ذریعہ ہے، مقصد نہیں۔ ہمارے جن ادیبوں (مثلاً نیاز فتح پوری) نے ناول میں زبان یا طرز ادا کو اہمیت دی ہے۔ ان کی تخلیقات بقول ڈاکٹر احسن فاروقی ہو سکتا ہے انشا پردازی کا اعلیٰ نمونہ ہوں لیکن ناول کی حیثیت سے وہ کسی خاص مرتبے کی حامل نہیں [1]

اردو ناول میں اسلوب و اظہار کے نئے تجربوں کا آغاز پریم چند کے بعد چوتھی دہائی کے آخر سے ہوتا ہے۔ جب احساس و فکر کا نیا پن اور فن کا نیا شعور

---

[1] ادبی تخلیق اور ناول: ص ۸۰۔ احسن فاروقی۔ مضمون "ناول کی زبان"۔

لے کر کچھ نوجوان اس میدان میں آئے۔ افسانہ میں 'انگارے' اور 'شعلے' سے اس کا آغاز ہو چکا تھا۔ ناول میں سجاد ظہیر، عزیز احمد، کرشن چندر اور عصمت چغتائی نے ایک نئی عصری بصیرت کو سمونے کی طرح ڈالی۔ وہ نہ صرف یہ کہ زندگی کو فرسودہ اور عام بندھے ٹکے سانچوں میں دیکھنے سے گریزاں تھے بلکہ فطری تحریک پر ان کی نگاہ ایسی حقیقتوں اور انسانی وجود کے ایسے گوشوں تک پہنچ رہی تھی جہاں پریم چند، قاضی عبدالغفار یا مجنوں گورکھپوری کی رسائی نہیں تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے تجربے اور مشاہدے کی دنیا اور ان کی آگہی کے سرچشمے اپنے بزرگ پیش رووں سے مختلف تھے۔ اس لیے اس کے اظہار کے لیے انھیں ایک نئے اسلوب، نئے محاورہ کی تلاش تھی۔ اس جستجو میں یورپی ناول کے تجربات اور اسالیب نے بھی ان کی رہبری کی۔ لیکن یہ اثر پذیری ایسی ہرگز نہیں تھی کہ اُردو ناول کی روایت سے ان کا رشتہ یکسر منقطع ہو جائے۔ اپنے موضوع اور مواد کی مناسبت سے انھوں نے جس طرزِ اظہار کو اپنایا، وہ بلیغ تر ہونے کے ساتھ ساتھ ناول میں تخلیقی زبان کے جدید تقاضوں کو پورا کرنے کے امکانات بھی رکھتا تھا۔ الفاظ وہی تھے پرانے۔ جب ان کو نئے ذہنی تناظر اور نئے سماجی سیاق و سباق میں استعمال کیا گیا تو وہ نئے معنوی تلازمات کی ترسیل کا ذریعہ بن گئے۔ 'لندن کی ایک رات' میں راؤ اپنے اُداس دوست اعظم کے ساتھ ایک پب میں شراب پیتے ہوئے اس لاحاصل اذیت کے بارے میں سوچتا ہے جو اعظم عشق کا زخم کھا کر سہ رہا ہے۔ اور پھر اچانک جیسے ایک پل کے لیے۔

"راؤ کی آنکھوں کے سامنے یک بارگی ہندوستانیوں کی ایک بھیڑ نظر آئی..... سارا مجمع ہل رہا ہے۔ سمندر کی سی لہریں۔ آگے بڑھنے

کی کوشش۔ مگر راستہ رُکا ہوا ہے۔ گورے بندوقیں لیے ہوئے سامنے کھڑے ہیں۔ مشین گنیں بھی ہیں۔ سنگینیں دھوپ میں چمک رہی ہیں۔ سپاہیوں کے پیچھے گھوڑے پر سوار انگریزی افسر۔ تیز دھوپ۔ گرمی۔ چہروں پر پسینے کے قطرے نمایاں ہیں۔ ہوا بند۔ راؤ اس مجمع کے بیچ میں کھڑا ہوا ہے۔ آخر ہم آگے کیوں نہیں بڑھتے؟ یہاں تک پہنچ کر رُک جانے سے کیا فائدہ۔ اتنی دور تک آئے اور اب رُکے ہوئے ہیں۔ آگے بڑھو۔ آگے بڑھو! کی آواز یک بارگی اس کے کانوں میں آئی۔ اور اس کے سارے جسم میں خوشی کی ایک لہر دوڑ گئی۔ تکلیف جس سے کچھ فائدہ پہنچے۔ تکلیف جو آرام کی ہراول ہو۔ یہاں تک کتنی مشکل سے ہم پہنچے اور اب آگے بڑھنے والے ہیں۔ لیکن نہیں نہیں نہیں۔ زندگی اتنی سہل نہیں جتنی ہم سمجھے ہوئے ہیں......

وہ اکیلا میدان میں کھڑا ہوا ہے۔ سارا مجمع غائب ہو گیا۔ سامنے گورے کھڑے ہوئے ہیں اور چاروں طرف اِدھر اُدھر خون کے دھبّے، گرم تازہ خون اور زخمی انسان اور مردے...... آنکھیں دہشت زدہ دیدوں سے پھٹی پڑتی ہیں...... ایک زخمی جس کے پاؤں پر گولی لگی ہے اور جو درد کی شدت سے زور زور سے چلّا رہا ہے۔ یہ ہے تکلیف۔ اس کا نام ہے درد۔ اس شراب کے گلاس کو تو ذرا دیکھو۔ اس کی تیزی غائب۔ اس کی ٹھنڈک ندارد۔ اس کا رنگ بدل گیا۔ سیاہ سی گاڑھی چیز۔ گہرا سرخ رنگ۔ خون گرم و تازہ خون، یا خدا!"[1]

---

[1] لندن کی ایک رات۔ ص ۲۱-۲۲۔ اقتباس کچھ مختصر کر دیا گیا ہے۔

یہ راؤ کے بہتے ہوئے شعور کی صرف ایک پل کی تصویر ہے۔ مصنّف لندن میں مقیم ہندوستانی نوجوانوں کی 'شب گذشت' کے سہارے تعلیم یافتہ نوجوانوں کی ذہنی اور جذباتی حالت کا ایک مرقع پیش کرنا چاہتا ہے۔ لیکن فن کا تقاضا یہ ہے کہ وہ سب الگ الگ پہچانے جائیں۔ اس کے لیے وہ اپنے کرداروں کے وجود میں گھُل مل کر اکثر ان کے ذہن وشعور کے اوراق قاری کے سامنے اس طرح کھول دیتا ہے کہ خود اس کا وجود درمیان میں حائل نہ رہے۔ یہ ناول میں ایک نیا طرزِ اظہار تھا۔ اس اقتباس میں 'سمندر کی سی لہریں' والے ایک دو فقروں کے علاوہ کوئی خاص تخئیلی یا ایمائی اظہار نہیں ہے۔ پریم چند کا سا صاف اور سادہ بیانیہ انداز ہے۔ لیکن غور سے دیکھیے تو یہ بیانیہ انداز سپاٹ اور اکہرا نہیں ہے۔ چھوٹے چھوٹے سبک جملوں اور بغیر فعل کے ادھورے فقروں کی روانی اور جوش نے عبارت میں ایک اچھوتا آہنگ پیدا کر دیا ہے۔ اپنے سیاق وسباق سے الگ یہ الفاظ چوتھی دہائی میں ہندوستان کی تحریک آزادی کے نشیب وفراز اور فلسفہ پر معنی خیز تبصرہ بھی ہیں ——— آزادی کا قافلہ اتنی دور چل کر آیا اور اب ٹھہرا ہوا ہے۔ 'آگے بڑھو۔ آگے بڑھو' کی آوازیں آتی ہیں تو راؤ کے جسم میں خوشی کی لہر دوڑ جاتی ہے۔ ایک دوسرا علامتی اظہار "یہ ہے تکلیف۔ اس کا نام ہے درد" ایک بڑی سچائی کی طرح ابھر کر ذہن پر چھا جاتا ہے۔ جیسے عشق یا دوسرے انفرادی غموں کی 'لاحاصلی' کے مقابلے میں کسی بڑے نصب العین کے لیے اذیتیں جھیلنا انسانیت کی معراج ہو..... آزادی کے نام پر بہتے ہوئے خون کے اس دہشت ناک منظر میں ڈوب کر جب راؤ اپنے شراب کے گلاس کی طرف دیکھتا ہے تو اس میں شراب کی جگہ گرم تازہ خون دیکھ کر وہ ایک پل

کو کانپ اُٹھتا ہے۔ وہ جس شے کو المناک حقیقتوں سے فرار کا ذریعہ سمجھتا ہے وہاں بھی اسے پناہ نہیں ملتی۔

ظاہر ہے کہ یہاں سجّاد ظہیر نے الفاظ کے تخلیقی استعمال کی جو سطح دریافت کی ہے، وہ پریم چند کے ناولوں میں نہیں ملتی۔ ناول میں ایمائی اور بیانیہ طرزِ اظہار کے دوسرے نمونے بھی ہیں۔ میں نے اس کا ذکر کچھ تفصیل سے اس لیے کیا کہ اُردو ناول میں اپنی نوعیت کا یہ پہلا تجربہ تھا۔ اس کے بعد اس کی ایک صورت عزیز احمد اور دوسری قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں زیادہ پختگی اور وضاحت سے نظر آتی ہے۔

عزیز احمد کے ناولوں میں بے باکی اور ہمواری کے ساتھ ساتھ جذباتی زندگی کی موثر ترجمانی کا ایک ایسا جاندار اسلوب ملتا ہے جسے منٹو نے اپنی کہانیوں میں زیادہ تیکھی اور نکھری ہوئی صورت میں پیش کیا۔ علامتی اظہار اور شعور کی رو کی ٹکنیک سے بے نیازی کے باوجود اس میں بدلتی ہوئی پیچیدہ زندگی، اس کی ڈرامائیت اور پہلودار کرداروں کی نفسیاتی کیفیات کو ادا کرنے کی صلاحیت ہے۔ زندگی کا کوئی رُخ، کوئی واقعہ ہو، عزیز احمد ایک خاص فاصلہ سے، خاص طرح کی لاتعلقی لیکن قوت کے ساتھ بیان کرنے کی قدرت رکھتے ہیں۔ اُردو میں عام مقبولیت حاصل کرنے والے ناولوں میں بالعموم خاص طرح کے واقعات اور جذباتی حالتوں کو بیان کرنے کے لیے کچھ خاص الفاظ اور اظہارات (STOCK PHRASES) استعمال ہوتے آئے ہیں۔ بعض ناولوں میں اور اس میں پریم چند کے بیشتر ناول بھی شامل ہیں۔ کچھ کرداروں، اخلاقی آدرشوں، اور نظریوں سے مصنّف کی وابستگی اور پاسداری بھی کھل کر سامنے آجاتی ہے۔ اس کے نتیجہ میں ناول کی فنی ہیئت ہی نہیں اسلوبی ساخت

بھی متاثر ہوتی ہے۔ سنجیدہ قارئین مصنّف کی کھلی پاسداری کے اس رویے کو قبول نہیں کرتے۔ عزیز احمد کا اسلوب ان کوتاہیوں سے پاک ہے۔ وہ اپنی تخلیقی قوت سے پیچیدہ ذہنی کیفیات اور مخلوط باطنی تجربات کے تجزیے میں نئے اظہارات اور کبھی کبھی نئی تراکیب تراشتے ہیں جس کی وجہ سے قاری کو محسوس ہوتا ہے جیسے وہ انسانی نفسیات اور زندگی کی نئی وادیوں کا نظارہ کر رہا ہو۔ گریز میں نعیم خود اپنی نفسیاتی حالت کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتا ہے:

"جب سے میں نے سُنا تھا کہ خانم چاہتی ہیں اس کی شادی مجھ سے ہو تب سے بلقیس کی شانِ نارسائی میں فرق آگیا تھا کشش کا بہت بڑا باعث یہ تھا کہ میری مفلسانہ طالب علمی کے زمانے میں وہ میری پہنچ سے باہر تھیں۔ آئی، سی، ایس کے انتخاب نے مجھے اتنا اوپر اُٹھا دیا کہ میرا ہاتھ اس تک پہنچ سکتا تھا۔ اس سے نا امیدانہ اشتیاق کا خاتمہ ہوگیا۔ اسکی جگہ دلچسپی، لطف اور زیادہ مادّی قسم کے جذبات نے لے لی تھی"[1]

یہ ایک پیچیدہ ذہنی رویہ کا حقیقت پسندانہ بیان ہے۔ یہاں لفظوں کی کفایت اور تراش خاص معنی رکھتی ہے۔ اس عبارت میں 'شانِ نارسائی' 'مفلسانہ طالب علمی' اور 'نا امیدانہ اشتیاق' جیسی ترکیبیں اور بندشیں ہی طلسم معنی کھولتی ہیں۔ عزیز احمد نے زوال پذیر جاگیر دار اور اعلیٰ طبقے کی زندگی کی مصوری میں اس بے باک اور بے ساختہ تجزیاتی اسلوب سے بڑا کام لیا ہے۔ لیکن وہ اس منزل پر ٹھہر نہیں گئے۔ انھوں نے موضوع کی مناسبت سے اسلوب و اظہار کے

---

[1] گریز۔ ص ۳۴

تجربے بھی کیے ہیں۔ اپنے تاریخی ناولٹ "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" میں جس کا موضوع تیمور لنگ کی حیات ہے، قدیم تاریخوں تذکروں اور داستانوں کے اسالیب سے نہایت ہنرمندی کے ساتھ فائدہ اٹھایا ہے۔ اس میں ایک ارادی کوشش اور تصنع کا احساس ضرور ہوتا ہے لیکن جن تاریخی حقائق اور جس ماحول کی تخلیق ان کا مطمح نظر ہے، یہ اسلوب اس سے پوری طرح ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ یہی صورت قاضی عبدالستار کے تاریخی ناولوں 'داراشکوہ' اور 'صلاح الدین' کی ہے۔ جہاں انھوں نے تاریخی حقائق کو تخیلی قوت سے آراستہ کیا ہے۔ ماضی کی تہذیب، اس کا جاہ و حشم، رزم و بزم اور اس کے پس پردہ اقتدار کی دیوانی خواہشوں، عقیدوں اور نظریوں کا تصادم — اس کی تصویر کشی کے لیے انھوں نے زبان میں تخیلی رنگ بھر کر ایک ایسا اسلوب وضع کیا ہے جو اپنی آراستگی اور اجنبیت کی بنا پر ہی قاری کو ماضی کی محلسراؤں اور رزم گاہوں میں لاکھڑا کرتا ہے۔ اگر ان چند ناولوں کا مقابلہ اردو کے بے شمار 'اسلامی تاریخی' ناولوں سے کیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ ان کی ناکامی کا سبب تخیلی کوتاہی اور جذباتی پاسداری ہی نہیں، طرزِ اظہار کی ناموزنیت بھی ہے۔

اردو ناول کے اسالیب میں کرشن چندر کا اسلوب اپنی رنگینی، شادابی اور شاعرانہ عناصر کے لیے شہرت رکھتا ہے۔ اس کے مقلدوں اور پرستاروں کی تعداد بھی کم نہیں ہے۔ اس شہرت کا مدار بڑی حد تک 'شکست'، 'برف کے پھول'، اور 'وادی کشمیر' کے پس منظر میں لکھے ہوئے چند دوسرے ناولوں اور کہانیوں پر ہے۔ ایک مشکل یہ ہے کہ کرشن چندر نے اظہار و اسلوب کے میدان میں جو بے شمار تجربے کیے ہیں، ان کا مطالعہ بھی سنجیدگی سے اب تک

نہیں ہوسکا ہے۔ اگر یہ مخصوص طرزِ اظہار جس کا ذکر کیا گیا محض رنگین تخیل کی نقش کاری ہوتا تو اب تک بعض دوسرے رومانی نثر نگاروں کے اسالیب کی طرح مرچکا ہوتا۔ لیکن ایسا نہیں ہے۔ اس اسلوب کے بہت سے اجزا و عناصر نوجوان ادیبوں کے طرزِ تحریر کا حصّہ بن چکے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اس سحر کار اسلوب کی ایجاد میں کرشن چندر کے زرخیز تخیل اور احساسِ جمال کا اتنا ہی دخل ہے جتنا اُس گونگی اپاہج برہنہ زندگی اور اس کے گرد پھیلے ہوئے بیکراں اور بے زبان آسمانی حسن کا، جن کو کرشن چندر کی نثر سے زیادہ بلیغ اور بالغ زبان اب تک نہیں مل سکی ہے۔ وہ ایک مصوّر کے رنگوں کی طرح لفظوں سے پیکر تراشتے ہیں اور ان پیکروں سے ایسی متحرک فضا تخلیق کرتے ہیں جس میں حقیقت کہیں تحلیل ہوتی اور کہیں ساری فضا پر محیط ہوتی نظر آتی ہے۔ ان کی عبارتوں میں عطف "اور" کا کثیر استعمال ظاہر کرتا ہے کہ وہ ہر واقعہ کو خواہ اس کا تعلق داخلی زندگی سے ہو یا خارجی زندگی سے، ایک 'پیکرِ محسوس' کی صورت میں دیکھتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ اسے اسی جامع اور ذی حیات روپ میں قاری تک پہنچادیں جس روپ میں انھوں نے دیکھا یا محسوس کیا ہے۔ ان پیکروں میں اتنے رس ہیں، ایسا تنوع ہے کہ وہ بیک وقت قاری کے سارے حواس کو بیدار کردیتے ہیں۔ شاید اسی لیے ریوتی سرن شرما نے کہا ہے کہ "اُردو نثری ادب میں کرشن چندر کے سوا کوئی دوسرا ادیب پانچوں حس رکھنے والا نہیں دکھائی پڑتا۔"[1]

کرشن چندر کے اسلوب کا ایک نمایاں وصف تشبیہات اور استعارات ہیں جن سے وہ پیکر تراشی کا کام لیتے ہیں۔ اپنے مشاہدے سے وہ قدرت اور

---

[1] شاعر۔ کرشن چندر نمبر۔ ص ۲۰۶

انسانی زندگی کے درمیان ایسے نازک اور پنہاں رشتے دریافت کرتے ہیں جو کسی دوسرے ادیب کی تحریروں میں نظر نہیں آتے۔ وہ اکثر قدرت کے مظاہر میں مظلوم اور محنت کش انسانوں کی زندگی سے مشابہت تلاش کر لیتے ہیں۔ یا پھر اس کے برعکس زندگی کی اداؤں میں قدرت کے ازلی رقص کا حسن دیکھتے ہیں۔ طوالت کے خوف سے صرف چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

۱- بید مجنوں کے پیڑ اپنی شاخیں جھکائے یوں نظر آتے تھے جیسے بہت سی بیوائیں پانی کے کنارے سر کے بال کھولے بین کر رہی ہوں۔

۲- مکئی کے بھٹے سنہری فرغل پہنے، اپنے سر پر کالے بالوں کی چوٹیاں لہراتے ان دوشیزاؤں کی طرح بے قرار نظر آتے تھے جو میلے میں جانے کے لیے بیتاب ہوں۔

۳- لانبے لانبے ڈانڈوں پر لانبے لانبے تیز نوکیلے پتے سوکھ کر دونوں طرف یوں جھک گئے تھے جیسے ہوا کے کسی تیز جھونکے سے کسان کی پگڑی کھل جائے۔

۴- جب وہ اس سے لپٹ جاتی تو کسی کمزور بیل کی طرح کانپنے لگتی۔

۵- وہ ایک گہری گھیرے دار کپکپاتی سی کھوکھلی ہنسی ہنسا جیسے اس کی ہنسی میں خزاں رسیدہ پتوں کی آہٹ ہو۔

آخری مثال میں صوتی مناسبتوں کے جادو سے اسلوب اپنے آپ میں خیال بن گیا ہے۔ بلا مبالغہ اس طرح کی ہزاروں تشبیہات کرشن چندر کی تحریروں میں بکھری ہوئی ہیں۔

تاہم یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ کرشن چندر کے اسلوب میں سماجی فکر کی گہرائی اور موضوعات کی مناسبت سے بتدریج تبدیلیاں بھی ہوئی ہیں۔ تخیل کی

رنگینی اور صنّاعی کم ہوئی ہے اور گذشتہ بیس سال میں ان کا اسلوب روزمرّہ کی زبان اور ایک سلیس اور سادہ طرزِ بیان سے قریب آیا ہے۔ جس کی کچھ جھلکیاں ان کے ناول نما قصّوں 'مری یادوں کے چنار' اور 'مٹی کے صنم' میں ملتی ہیں۔ لیکن اس سے زیادہ نمایاں طور پر 'جب کھیت جاگے'، اور 'دادر پل کے بچے' جیسے ناولوں میں اس بدلے ہوئے اسلوب کا احساس ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں اُن کے طنزیہ تمثیلی قصّے 'گدھے کی سرگذشت'، اور 'اُلٹا درخت'، بھی قابلِ ذکر ہیں۔ یہاں کرشن چندر کا تاریخی اور سماجی شعور اتنا تیکھا اور تیز ہے کہ تخئیلی رنگینی کا گذر نہیں۔ بلکہ یہ کہنا شاید غلط نہ ہو کہ اس کی جگہ عقلی تجزیہ کی روشنی اور طنز و مزاح کی شربتی تلخی نے لے لی ہے۔ اپنے تجرباتی ناولوں میں کرشن چندر نے جانوروں کے علاوہ دیو مالائی کرداروں کیشو، شیو، سرسوتی یہاں تک کہ بھگوان کو بھی کردار بنایا ہے لیکن اس کے پیچھے عصرِ حاضر کے سماجی مسائل اور تضادات سے اُلجھنے والا ذہن ہی کارفرما رہا ہے۔ اُردو کا کوئی دوسرا ناول نگار اظہار و اسلوب کی ایسی درخشاں انفرادیت اور تنوع کا حامل نہیں ہے۔

اُردو ناول اور افسانے میں عصمت چغتائی کا اسلوب بھی اپنی شوخ انفرادیت اور حلقۂ اثر کی وجہ سے نمایاں رہا ہے۔ وہ ایک سرکش اور جری مجاہد کی طرح زندگی کے جس میدان میں داخل ہوئیں، ان سے پہلے اس میں کسی اور کا گذر نہیں ہوا تھا۔ یعنی متوسط طبقے کے مسلمان گھرانوں بالخصوص اس طبقے کے نوجوانوں کی اُلجھنیں، جنسی محرومیاں اور آلودگیاں، اخلاقی اور رواجی ممنوعات اور ان سے پیدا ہونے والی گھٹن ـــــ اور پھر نئی روشن خیال پود کا پرانی نسل سے تصادم، اس کی فرسودہ فیوڈل قدروں سے ٹکراؤ

اور بغاوت ۔ 'ٹیڑھی لکیر' اور 'دل کی دنیا' اس لحاظ سے عصمت کے نمایندہ ناول ہیں ۔ یہاں سارا مواد ان کے تجربے اور مشاہدے کی چیز ہے ۔ جسے انھوں نے ترقی پسند سماجی نقطۂ نگاہ سے پیش کیا ہے ۔ ان کی ہیروئین شمشاد، قدسیہ اور معصومہ کے کردار نذیر احمد اور راشد الخیری ہی نہیں، پریم چند کی ہیروئین سے بھی مختلف ہیں ۔ ظاہر ہے کہ اس مواد کو ایک نئے طرزِ فکر کے ساتھ پیش کرنے کے لیے عصمت کو ایک نئے اسلوب کی ضرورت تھی جسے انھوں نے اپنی ذہانت سے خود تراشا ہے ۔ اس میں شگفتگی، شوخی اور طنز کی ہلکی گہری چاشنی کے ساتھ ساتھ اُس ٹھیٹھ اُردو کا مزہ بھی ہے جو متوسط گھرانوں کی عورتیں بول چال میں بے ساختگی سے استعمال کرتی ہیں ۔ یہ دو نہایت مختصر اقتباس دیکھیے :

"زبان تو نگوڑے کی تھی ہی نہیں اور سینہ یہ چوڑا منہ طباق سا ۔ اماں سدا کی گپّن تھیں اور ہمیشہ بات میں کلی پھندنے لگا دیتیں ۔ دو انگل کی چیز کو گز بھر کی بنا دینا تو ان کے لیے کوئی بات ہی نہ تھی ۔ فلانی، جیسے اُلٹا توا ۔ امکی جیسے میدہ شہاب ۔ حالانکہ نہ فلانی بیچاری اُلٹے توے جیسی اور نہ امکی میدہ شہاب۔"[1]

"گھر کی اور سیانی لڑکیوں لڑکوں کا بھی عشق تھا ۔ کیا دندناتا زقندیں مارتا ۔ جب دیکھو دھینگا مشتی ہو رہی ہے ۔ کونوں کھدروں میں دبوچا جا رہا ہے ۔ اکیلا پایا اور جھنجھوڑ ڈالا ۔ تاش کے بہانے چھین جھپٹ ۔"[2]

یہاں نہ فارسی کی اضافتیں ہیں نہ خوبصورت بندشیں ۔ سیدھی سادی بول چال کی زبان اور لہجہ ہے ۔ لیکن ناول میں اس کے تخلیقی استعمال سے متوسط گھرانوں

---

[1] ٹیڑھی لکیر ۔ ص ۵۳ ۔ ۱۹۶۷ء   [2] دل کی دنیا ۔ ص ۱۸

کے ماحول اور شغلوں کی تصویر کھینچ گئی ہے۔ تشبیہ و استعارہ کی آرایش کے بغیر انھوں نے زندگی کی عکاسی کے لیے گھریلو بول چال کی زندہ زبان کے امکانات کا سراغ لگایا ہے۔ پطرس بخاری جیسے ادیب نے بھی عصمت کے فن کی سخت نکتہ چینی کے باوجود اعتراف کیا ہے۔

"وہ ٹھیٹھ اُردو کے بہت سے ایسے الفاظ کام میں لے آئی ہیں جو آج تک پردے سے باہر نہ نکلے تھے اور جن کو انھوں نے اب نئے نئے مطالب کے اظہار کے قابل بنا دیا ہے۔ گویا ادھر اُردو انشا کو ایک نئی جوانی نصیب ہوئی اُدھر خانہ نشیں الفاظ کو تازہ ہوا میں سانس لینے کا موقع ملا عصمت کے فقروں میں بول چال کی سی لطافت اور روانی ہے اور جملوں کا زیروبم روزمرہ کا سا پھرتیلا زیروبم ہے اس لیے ان کے فقروں کا سانس کبھی نہیں پھولتا۔ اور ان میں منشیانہ ثقالت اور تکلف نہیں آنے پاتے۔ مختصر یہ کہ الفاظ کے انتخاب اور فقروں کی ساخت" ان دونوں رستوں سے وہ انشا کی زبان کو زندگی سے قریب تر لے آتی ہیں[1]"

ایک سوویٹ اسکالر کے سوالوں کے جواب میں عصمت چغتائی نے خود نوج۔ بوا۔ للّو چپّو۔ نگوڑی۔ اللہ کی سنوار اور اوئی جیسے الفاظ گنائے ہیں جو ان کی کوششوں سے اُردو افسانوی ادب میں داخل ہوئے اور بعد میں خدیجہ مستور، جیلانی بانو۔ رضیہ سجاد ظہیر، واجدہ تبسم اور دوسری افسانہ نگار خواتین کی تحریروں میں استعمال ہونے لگے۔ عصمت کا یہ کارنامہ یقیناً یاد رکھا جائے گا کہ انھوں نے ناول کی زبان میں گھریلو زبان کے محاورے، لہجہ اور روزمرّہ کو سمو کر

---

[1] نقوش پطرس نمبر۔ ص ۳۶۰

جس اسلوب کو رواج دیا وہ اُردو ناول کا ایک مستقل اور مستحکم اسلوب بن گیا۔

ناول کی زبان کو بول چال کی بدلتی ہوئی زبان سے قریب تر رکھنے میں کچھ اور ادیبوں نے بھی حصّہ لیا ہے۔ ان میں ممتاز مفتی، حیات اللہ انصاری، عبداللہ حسین، شوکت صدیقی، جمیلہ ہاشمی، صالحہ عابد حسین اور رضیہ سجاد ظہیر کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ انھوں نے پریم چند کے راست بیانیہ اسلوب کی پیروی کرتے ہوئے ناول کے اسلوب کو زندگی اور فن کے عصری تقاضوں سے ہم آہنگ بنایا ہے۔ مواد، موضوع اور ایک حد تک تکنیک میں فرق کے باوجود ان کا طرزِ بیان بے تکلف، رواں دواں اور شفاف ہے۔ ممتاز مفتی نے 'علی پور کا ایلی' میں اگر ایلی کی داخلی روحانی زندگی کے تجزیے پر زور دیا ہے تو حیات اللہ انصاری اور عبداللہ حسین نے خارجی ماحول اور قومی تحریکوں کے وسیع تر پس منظر میں اپنے کرداروں کا مطالعہ کیا ہے۔ ان کی نثر جذباتی خروش اور افراط و تفریط سے بڑی حد تک پاک ہے۔ ان کے منظر اور پیکر واضح اور روشن ہیں۔ ممتاز مفتی کا ہیرو ایلی کسی غیر معمولی یا پیچیدہ شخصیت کا حامل نہیں۔ نہ ہی وہ کوئی دانشور ہے جو حیات و کائنات کے مسائل پر گہرائی سے سوچتا ہو۔ ایک عام اسکول ماسٹر ہے۔ اس عام آدمی کی کہانی ایک ہمہ داں راوی کی زبانی بیان کرنے کے باوجود مفتی نے اس کی ذہنی سطح اور اس کے ذخیرہ الفاظ سے بہت کم تجاوز کیا ہے۔ اس سے ان کے مواد اور ہیئت یا اسلوب بیان میں ایک اچھوتی دلکشی ہمواری اور ہم آہنگی پیدا ہو گئی ہے۔ کہیں کہیں ایلی کی ذہنی حالت کے تجزیہ میں مفتی نے شعور کی رو کی تکنیک سے بھی کام لیا ہے لیکن ان چلتی پھرتی تصویروں میں بھی مکالموں نے ... انفرادیت کا رنگ بھر دیا ہے۔ مفتی کی نثر میں جوش اور پھرتی کے بجائے دھیما پن اور نرم روی

ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے :

"نیم چھتی میں لیٹے ہوئے اُس طرف کھڑکی میں سے چھوٹی جھانکتی۔ لیجیے میں آگئی۔ ناؤ گھر میں آگئی۔ آپ سے ملنے کے لیے نہیں۔ ویسے ہی۔ اس کے چہرے سے عجیب سی مسرت تازگی اور زندگی کا اظہار ہوتا۔ 'اٹھئے اٹھئے آپ اداس کیوں ہیں۔ یوں لیٹے ہیں جیسے سبھی کچھ ہار کر آئے ہوں'۔

اُس طرف زینے میں شہزادی آکھڑی ہوتی۔ اس کا چہرہ مغموم تھا۔ 'میں جانتی تھی یہی انجام ہوگا۔ اور ہو بھی کیا سکتا تھا۔ ہماری کہانی ہی ایسی تھی جس کا انجام نہیں ہو سکتا۔ چلو اچھا ہوا۔ تمھیں مناسب ساتھی مل گیا'۔[1]"

یہاں لفظی تصویروں کے ذریعہ مفتی نے ایلی کی اس شدید ذہنی کشمکش کو دکھایا ہے جو زندگی کے اس موڑ پر وہ اپنے وجود میں محسوس کر رہا ہے۔ ناول میں اس طرح کی بے شمار تصویروں سے، بچپن سے بڑھاپے تک اس عام آدمی ایلی کے روحانی وجود کا مرقع بنتا چلا جاتا ہے۔

حیات اللہ انصاری کے ناول 'لہو کے پھول' کو اگرچہ بے جا طوالت، کرداروں کے ہجوم اور اشتراکیت بیزاری کی جذباتی رو نے غیر متوازن بنا دیا ہے لیکن ناول میں اُن کے اسلوب کی دلکشی کم و بیش ہر جگہ نمایاں ہے۔ کسانوں یا فقیروں کی گندی بستیاں ہوں یا راجاؤں اور امرا کے محلات اور مشغلے ـــــ ایک سلجھا ہوا، منجھا ہوا شائستہ اور مصورانہ طرزِ تحریر ماحول کی تخلیق میں اہم رول ادا کرتا ہے ـــــ نفسیاتی اور جذباتی پیچیدگیاں

---

[1] علی پور کا ایلی ۔ ص ۶۰۰

کے یہاں پر بھی وہ یکساں قدرت رکھتے ہیں اور یہاں پریم چند کی طرح وہ اپنے آپ کو کسی اخلاقی یا اصلاحی آدرش کا پابند نہیں کرتے۔ ان کے چھوٹے چھوٹے جملوں میں چستی اور بے تکلفی ہی نہیں، ایک دلکش آہنگ بھی ہوتا ہے۔ طوالت کے خوف سے صرف چند سطریں ملاحظہ ہوں۔

"آخر میں میلا آگیا۔ یہاں شور تھا۔ چہل پہل تھی، دوکانیں تھیں تماشے تھے، ہنسی اور قہقہے تھے، گانے اور ناچ تھے، بھیڑ میں تنہائیاں تھیں اور تنہائیوں میں بھیڑ تھی۔"[1]

راجندر سنگھ بیدی اگرچہ بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں لیکن 'ایک چادر میلی سی' لکھ کر انھوں نے ناول کے فن پر بھی اپنی قدرت کا لوہا منوا لیا ہے۔ کم لوگوں کو احساس ہوتا ہے کہ بیدی کا اسلوب ان کے آرٹ کی جان ہے۔ جس نے ناول کو گریز پا تخیل کی رنگینیوں (رومانیت) سے نکال کر حقیقتوں کے عجائبات کے روبرو لا کھڑا کیا ہے۔ علی بابا کے دفینوں کی کلید اگر 'کھل جا سم سم' تھی تو اردو میں حیات انسانی کے رموز و اسرار کا ابجدی قفل بیدی کے حرفوں اور لفظوں نے کھولا ہے۔ بیدی ہر بڑے ناول نگار کی طرح قدرت بیان سے اپنے مشاہدات اور تجربات کو تراش خراش کر ایک منفرد اور معنی آفریں پیکر بخشتے ہیں۔ ان کا یہ آرٹ ٹالسٹائی کے ناولوں کی یاد دلاتا ہے۔ جہاں فرضی واقعات، واقعیت پسندانہ اظہار کے سہارے سماجی حقیقتوں کی گرہیں اس طرح کھولتے ہیں کہ قاری حیران و پریشان ہو کر رہ جاتا ہے۔ اس لیے کہ اس کی بنیاد انسانی زندگی کے سماجی اور نفسیاتی مظاہر کے عقلی تجزیے پر ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے بیدی کا اسلوب پریم چند

---

[1] لہو کے پھول۔ ص ۱۵۲

کے اسلوب کی ترقی یافتہ صورت ہے جس میں پریم چند کی سی روانی اور سادگی کم لیکن تجزیاتی جرأت اور بصیرت زیادہ ہے۔

یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ آج اُردو افسانہ میں ٹکنیک اور اظہار کے جیسے نوبہ نو تجربات کیے جا رہے ہیں ناول ان سے بڑی حد تک محفوظ ہے۔ مثال کے طور پر پلاٹ یا قصّے سے عاری افسانے۔ وحدت تاثر سے بے نیاز افسانے۔ ایسے افسانے جو علامتوں اور تجرید کے سبب ابہام بلکہ اہمال کا نمونہ بن جاتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی افسانے کے اسالیب میں بھی اہم تبدیلیاں آئی ہیں۔ لیکن اس طرح کی روایت شکنی اور بغاوت ناول میں نظر نہیں آتی۔ اور ایسا لگتا ہے کہ ناول میں تجربات کا رشتہ اس کی بنیادی روایت سے جڑا ہوا ہے۔ انور عظیم اور جوگندر پال جیسے نئی حسیّت والے افسانہ نگار بھی ناول میں روایت سے سرکشی کی جرات نہیں کر پاتے۔ اس لیے کہ ناول زندگی کی فلسفیانہ تعبیر اور تخیلی تشکیل سے عبارت ہے۔ ناول نگار اس الجھی ہوئی، گتھی ہوئی، پیچیدہ اور پُراسرار زندگی کو پہلے اپنے تاریخی شعور کی مدد سے سمجھتا ہے اور پھر اپنی تخلیقی ہنرمندی اور قوتِ اظہار کے سہارے اسے ایک خاص ہیئت میں ڈھالتا ہے۔ اسے اپنے موضوع اور اس کی مناسبت سے ایک خاص ہیئت کے انتخاب کا حق ہے لیکن وہ اِس ذمہ داری سے دست کش نہیں ہو سکتا کہ ناول میں اسے اپنے موضوع کو انسانی جذبات اور احساسات کی تصویروں کے سہارے روشن تر اور معنی خیز انداز سے پیش کرنا ہے۔ شاید یہی وہ کڑی شرط یا آزمائش ہے جس کی بنا پر ناول کم لکھے جا رہے ہیں اور جو لکھے جا رہے ہیں وہ روایت کے احساس سے عاری نہیں۔

اس کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ ناول میں زبان کے تخلیقی استعمال کے نئے رُخ اور رویے سامنے آرہے ہیں جو پریم چند کی بیانیہ روایت سے گریز کا پتہ دیتے ہیں۔ اس کا بنیادی سبب فکر و احساس کے زاویوں میں تبدیلی اور کم سے کم الفاظ میں حقائق کو زیادہ سے زیادہ سمونے کی خواہش ہے ظاہر ہے کہ مغربی ناول کے کامیاب تجربے بھی اُردو ناول نگاروں کے سامنے رہے ہیں۔ جیسا کہ ذکر آچکا ہے ناول میں ایمائی اور علامتی اظہار کا سلسلہ سجاد ظہیر کے ناول 'لندن کی ایک رات' سے شروع ہوتا ہے لیکن اس کی زیادہ جامع اور نکھری ہوئی صورت قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں نظر آتی ہے۔ جسے ان کے شخصی اور انفرادی آب و رنگ نے اور زیادہ تابناک بنا دیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں ورجینیا ولف کے اس تصوّر کا عکس نظر آتا ہے کہ زندگی شعور کے آغاز سے انجام تک محیط روشنی کا ایک ہالہ ہے۔ ناول نگار کا کام یہ ہے کہ اس کی نازک خواب گوں اجنبی اور پُراسرار کیفیتوں کو سچائی سے پیش کر دے۔ اس طرح کہ خارجی عناصر کم سے کم دخل انداز ہوں۔ اس تصور کے مطابق ناول میں زندگی اور واقعیت کی عکاسی کے تین طریقے ہیں۔ اوّل یہ کہ آزاد تلازمۂ خیال اور شعور کی رو سے کام لیا جائے۔ دوسرے یہ کہ وجود کی تہ داریوں کے انکشاف کے لیے علامتی اور ایمائی طرزِ بیان اختیار کیا جائے اور تیسرے یہ کہ مختلف کرداروں اور متعدد ذہنوں کو یکجائی اور وحدت کے روپ میں پیش کیا جائے۔ قرۃ العین نے حسب ضرورت ان تینوں طریقوں سے کام لیا ہے۔ اس کے نتیجے میں اُردو ناول میں ایک ابھرتے اسلوب کی روایت پروان چڑھی۔ جس نے داخلی حقیقت نگاری سے تہذیبی مصوری تک رسائی

حاصل کی۔ 'میرے بھی صنم خانہ' سے 'آگ کا دریا' تک اس اسلوب نے تخیل پرستی، حقیقت شعاری، ہندوستانی تہذیب کی جزبندی اور پھر اس کے المناک بکھراؤ اور بحران تک کا سفر کیا ہے۔ اس لیے اس میں بڑی وسعت اور سمائی پیدا ہوگئی ہے۔ اپنے مزاج کے اعتبار سے قرۃ العین کا اسلوب بھی کرشن چندر کے اسلوب کی طرح شاعری کے عناصر سے معمور ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ کرشن چندر کا تخیل فطرت اور انسان کے ازلی حسن سے غذا حاصل کرتا ہے جو ان کے استعاروں اور تشبیہوں میں نادرہ کاری کرتی ہے جب کہ قرۃ العین انسانی وجود کے داخلی اضطراب، آشوب ذہنی اور احساس تنہائی پر نظر جمائے رکھتی ہیں۔ اور اکثر خود کلامی اور تلازمۂ خیال کے ذریعہ اپنے کرداروں کی روحانی زندگی کا انکشاف کرتی ہیں، ان کے جملے خیال کی رو کی طرح رواں دواں اور آہنگ سے معمور ہوتے ہیں۔ وہ الفاظ کی ایمائی قوت سے ماحول کی تخلیق بھی کرتی ہیں۔ واقعیت کا رنگ بھی ابھارتی ہیں اور کہانی سے ماورا، فکری حقائق کی طرف بھی قاری کی توجہ مبذول کراتی ہیں۔ لیکن اس عمل میں اظہار کی سطح پر ایک ایسی نغمگی اور تازگی، سادگی اور آراستگی قائم رہتی ہے جو محسوس ہوکر بھی غیر محسوس بنی رہتی ہے۔ زیادہ مثالوں کا موقع نہیں ہے۔ 'آگ کا دریا' سے صرف ایک اقتباس دیکھیے۔ یہ وہ منظر ہے جب گوتم عہدِ چندر گپت میں اپنے پہلے وجود کے ساحل پر پہنچ چکا ہے۔

"تب اس نے گھاٹ پر بیٹھی ہوئی ایک لڑکی سے پوچھا۔ اُس لڑکی نے کیسری ساری پہن رکھی تھی اور اس کے بالوں میں چمپا کے پھول تھے۔ اس نے پوچھا۔ 'کچھ جانتی ہو ندی کے اس پار کون رہتا ہے؟' 'کچھ بھکشو لوگ ہیں' لڑکی نے بے پروائی سے

جواب دیا اور پیر دھونے میں مصروف رہی۔ 'وہ ان میں سے ایک سامنے کھڑا تو ہے'۔

'تم اسے جانتی ہو؟'

'میں اسے جان کر کیا کروں گی'۔ لڑکی نے حیرت سے پوچھا۔

اچھا ذرا میں ان سے مل آؤں۔

ایسی طوفانی ندی کو پار کرو گے؟ اس وقت تو یہاں کوئی ناؤ بھی نہیں ہے۔

کیا حرج ہے۔ ندیاں پار کرنے کے لیے ہی تو ہیں۔

موسم بے حد سہانا ہو چکا تھا۔ مور جھنکار رہے تھے پپیہے چلاتے تھے۔ بھنورے گونج رہے تھے۔ کدم کے بہت سے پھول ڈال سے ٹوٹ کر اس کے قدموں پر آن گرے۔ اُس نے جھک کر پھولوں کو اُٹھایا اور ندی میں بہا دیا۔ پھر وہ پانی میں کود گیا اور دوسرے کنارے کی طرف پیرنے لگا۔.....

اتنے میں پانی کا ایک زوردار ریلا آیا۔ جس کے تھپیڑوں سے وہ کنارے کے بہت قریب پہنچ گیا۔ مگر اب پانی کی لہریں اونچی ہو چکی تھیں۔ اس نے پوری طاقت سے ہاتھ پاؤں مارنے شروع کر دیئے مگر پانی میں اس سے زیادہ طاقت تھی۔ اسی کشمکش میں اسے ایک چٹان ایسی نظر آئی جو پانی کے اوپر جھکی ہوئی تھی۔ یہ چنڈی کے شکستہ مندر کا ایک حصّہ تھا۔ جو باہر کو جھک آیا تھا۔ اس نے جلدی سے اس کی ایک کگر کو پکڑ لیا۔ اب وہ بہت ہی تھک چکا تھا۔ اس کا سانس پھول رہا تھا۔ پتھر کو پکڑ کر اس نے ذرا کی ذرا آنکھیں

بند کیں۔ وقت کا ریلا پانی کو بہائے لیے جاتا تھا۔ چاروں اور
وسعت تھی، لیکن پتھر کو اپنی گرفت میں لے کر اس کو ایک لحظہ کے
لیے اپنی حفاظت کا احساس ہوا۔ کیونکہ پتھر جس کا ماضی سے
تعلق ہے آنے والے زمانوں میں بھی ایسا ہی رہے گا۔
لیکن اس کے ہاتھوں کی انگلیاں کٹی ہوئی تھیں اور وہ پل بھر
سے زیادہ پتھر کو اپنی گرفت میں نہ رکھ سکا۔
سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گزرتی چلی گئیں۔"[1]

اس پورے نثر پارے میں معنی کی کئی سطحیں ہیں۔ فضا آفریں لفظوں میں ایک منظر کا بیان بھی ہے اور ایک ایسے ماحول کی تخلیق بھی جہاں رنگوں اور آوازوں، سکوت اور تحرک کا عجیب وغریب امتزاج ہے۔ پھر یہی لفظ ایمائی اور علامتی لباس پہن کر ذہن میں دوسرے نقوش جگاتے ہیں۔ تخصیص سے تعمیم کی طرف لے جاتے ہیں۔ گوتم صرف گوتم نہیں رہتا۔ وہ کائنات کے آغوش میں پلنے والا ایک ایسا انسان بھی ہے جو طوفانی ندیوں کو اس لیے پار کرتا ہے کہ وہ اس کی ہمت اور حوصلوں کو للکارتی ہیں۔ بہتے پانی میں پاؤں دھوتی ہوئی لڑکی، دھرتی کا سہانا موسم، چڑیوں اور بھنوروں کی نشیلی آوازیں، ڈال سے ٹوٹ کر اس کے قدموں پر گرنے والے کدم کے نازک پھول — سب اس کی روح کو گدگداتے ہیں، اس کا دامن کھینچتے ہیں لیکن وہ وقت کے طوفانی دریا کی سمت بڑھتا ہی جاتا ہے۔ دریا کی بپھری ہوئی لہروں کو کاٹنے میں اس کا سانس پھول جاتا ہے — تب ایک شکستہ مندر کی چٹان اسے سہارا دیتی ہے۔ کچھ دیر کو ہی اسے سکون وطمانیت بخشتی ہے — یہ چٹان کیا مذہب ہے۔ کائنات

---

[1] آگ کا دریا۔ ص ۱۲۲-۱۲۳

کو بنانے والی کسی قادر ہستی پر عقیدہ ہے؟ جو ماضی میں بھی رہا ہے اور شاید آنے والے زمانوں میں بھی رہے گا۔ گوتم کے سفر کا یہ مرحلہ اور اس کا انجام دھرتی پر خود انسانی وجود کے ازلی سفر کی علامت بن جاتا ہے۔

زبان و بیان کی موزونیت اور بلیغ رمزیت سے معمور ایسے سیکڑوں منظر قرۃ العین کے ناولوں میں مل جاتے ہیں۔ انھوں نے اظہار و بیان کے تجربے بھی کیے ہیں۔ انگریزی، ہندی اور کہیں کہیں اودھی کے الفاظ اظہارات اور لب و لہجہ کو جس تخلیقی حسن سے انھوں نے اپنی نثر میں سمویا ہے، ان سے کام لیا ہے وہ ان ہی کا حصّہ ہے۔ 'آخرِ شب کے ہم سفر' اور 'ہاؤسنگ سوسائٹی' کا صاف شفاف بیانیہ اسلوب ان کے دوسرے ناولوں سے الگ پہچانا جاتا ہے۔ اس لیے کہ یہاں سماجی حقائق اور ان کی پیش کش کے بارے میں ان کا رویہ ہی دوسرا ہے۔

ناول میں علامتی اظہار کی بحث میں جوگندر پال کے ناولٹ 'بیانات' کا ذکر بھی ضروری ہے۔ جس کے ذریعہ عصری اُردو ناول میں پہلی بار احساس تازہ اور شعور نو کے جھونکے آئے ہیں۔ تکنیک کے اعتبار سے بھی یہ ایک تہ دار انوکھی تخلیق ہے۔ جس میں ایک ہی صورتِ حال ایک ہی کہانی کو ناول کے تین اہم کرداروں کے نقطۂ نگاہ سے بیان کیا گیا ہے۔ یہ تین ذہنی رویے ہی نہیں مادی اور سماجی سطح پر وہ تین قوتیں ہیں جن کے درمیان آج گھمسان کا رن پڑ رہا ہے۔ ایک طرف سائنس اور ٹکنالوجی کی بخشی ہوئی میکانکی اور مصنوعی تہذیب ہے جو دلیپ کی طرح بانجھ ہو چکی ہے۔ دوسری طرف آرٹ ادب اور دوسرے تخلیقی مظاہر ہیں جو آج بھی انسانی قدروں اور جذبوں کو عزیز رکھتے ہیں۔ ناول میں تخلیقی فنکار رسا ہو اس کی علامت ہے اور ناول کی

ہیروئن سیما خود زندگی ہے جو ان دو دائروں کی درمیانی سرحد پر کھڑی ہے۔ جوگندر پال کی فنی مہارت کا ایک پہلو یہ ہے کہ اتنے اہم اور پیچیدہ موضوع کو علامتی ڈھنگ سے پیش کرنے کے باوجود انھوں نے قصہ کو تمثیل بننے سے باز رکھا۔ اور ہر جگہ واقعیت پسندانہ اظہار پر زور دے کر قصہ کی حیثیت سے اسے ایک دلچسپ ناول بنائے رکھنے پر زور دیا۔ علامتی کردار سے قطع نظر کر لیا جائے تو ناول کے سارے اشخاص سارے واقعات ٹھوس اور حقیقی نظر آتے ہیں اور ایسا شاید اس لیے ہو سکا کہ ناول کی زبان اور پیرایۂ بیان بھی ٹھوس، غیر جذباتی تعمیری اور کہیں کہیں کھردرا ہے۔ اس میں وہ موزونیت اور لطافت بھی نہیں جو قرۃ العین کا حصّہ ہے۔ لیکن خشک اور بے رنگ الفاظ کی اوٹ سے گہری سوچ اور عصری حقائق سے الجھنے والی فکر کی کرنیں اس طرح پھوٹتی ہیں کہ ذہن چکا چوند ہو جاتا ہے۔ تخیلی رنگینی سے عاری اس اسلوب میں جو تصویریں بھی ابھرتی ہیں وہ واضح اور روشن ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ اپنے شکستہ رنگوں اور منحنی لکیروں کی بنا پر وہ دوسرے ناولوں کی تصاویر سے مختلف نظر آئیں۔

قاضی عبدالستّار کے تاریخی ناولوں کا ذکر آ چکا ہے۔ اپنے ناول 'شب گزیدہ' میں بھی انھوں نے کم و بیش اسی اسلوب کو برتا ہے۔ اس لیے کہ اس کا موضوع بھی اودھ کی زوال پذیر فیوڈل تہذیب کے جلال و جمال کا آخری منظر ہے۔ اس فرق کے ساتھ کہ گاؤں کے نچلے طبقے کے کرداروں کے مکالموں اور گاؤں کے میلوں ٹھیلوں کے بیان میں اودھی کا استعمال کر کے انھوں نے گہرا مقامی رنگ پیدا کیا ہے۔ انور عظیم کے ناول 'دھواں دھواں سویرا'، کا موضوع بھی گاؤں کے پس منظر میں مرتی ہوئی فیوڈل تہذیب کا

مطالعہ ہے۔ قاضی عبدالستّار کے ناولوں میں اس تہذیب سے ایک جذباتی تعلق جھلکتا ہے جبکہ انور عظیم نے اسے ایک فاصلے سے دیکھا ہے۔ اس لیے انھیں اس میں بہیمیت، بے رحمی، عیاشی اور استحصال کے رنگ ہی نمایاں نظر آئے ہیں۔ اس کے باوجود ان کے اسلوب میں تخیلی رنگینی اور شگفتگی کے کم و بیش وہی عناصر ملتے ہیں جو کرشن چندر کا طرۂ خاص رہے ہیں۔ انور عظیم اس طرزِ اظہار سے نفسیاتی تجزیہ کا کام بھی لیتے ہیں اور کہیں کہیں داخلی خود کلامی سے کام لے کر انسانی روح پر پڑنے والے بے نام انعکاسات کو نام دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے دوسرے ناول 'پرچھائیوں کی وادی' میں یہ تیکھا شاعرانہ اسلوب نسبتاً زیادہ معنی خیز اور منفرد نظر آتا ہے۔

اقبال کا تصورِ وطن و آزادی

(بنی نوع انسان سے تعلقِ خاطر کی روشنی میں)

ایک ایسے مفکر شاعر کی شخصیت اور شعور کے کسی خاص پہلو کا مطالعہ جس نے انسانی زندگی، تہذیب اور معاشرے کے گوناگوں پہلوؤں پر اپنے تاملات کا اظہار کیا ہو۔ خاص طور سے ارتقا اور تبدیلی کے ایک نازک دور میں ـــ نتیجہ خیز بھی ہوسکتا ہے اور مغالطہ آمیز بھی۔ اس لیے کہ اس طرح کا مطالعہ کبھی کبھی ایسا ہوتا ہے جیسے کسی خاص عبارت اور اس کی نکتہ آفرینیوں کو اس کے سیاق و سباق سے الگ کرکے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ تفہیم و تعبیر کا یہ عمل اور بھی پیچیدہ ہوجاتا ہے جب وہ شخصیت شاعر ہونے کے ساتھ ساتھ فلسفی بھی ہو۔ عالم دین بھی اور جدید تر سماجی اور سائنسی علوم کی عارف بھی۔ جس کی ذات میں روحانی قدریں اور مادی قوتیں، علم و وجدان، جذبہ و عقل، ماضی اور حال اور حقیقت اور تصور جیسے متضاد محرکات اور تصورات ایک طویل آویزش ایک حشر سامان سنگھرش کے بعد ـــ ایک دلکشا اور شفاف دھارے میں ڈھل گئے ہوں۔ یا کم از کم ایسا محسوس ہوتا ہو۔ شعور و احساس کے اس مضطرب اور متحرک دھارے

میں سے ان اجزا وعناصر کو الگ کرنا جن کا تعلق اس کی وطن دوستی اور آزادی کے جذبات اور تصوّرات سے ہو، آسان نہیں ہے۔ اس کے لیے جب تک اس دھارے کی ان تہ نشیں لہروں پر گہری نظر نہ ہو جن کو اقبال کی اساسی فکر کا نام دیا گیا ہے اور وطن اور آزادی سے ان کے ناگزیر رشتے کی صراحت نہ ہو اس وقت تک یہ مطالعہ ادھورا ہی رہے گا ــــ میں یہاں صرف اقبال کی انسان دوستی کے تناظر میں وطن اور آزادی کے بارے میں ان کا تصوّرات کی طرف اشارہ کروں گا۔

اقبال کی شخصیت اور نظامِ فکر کے نشو و نما میں جو قوتیں ایک مستقل جذبۂ محرک کے طور پر کام کرتی رہی ہیں ان میں سب سے اہم بنی نوعِ انسان سے ان کی محبّت، اس کے مسائل سے گہری دل چسپی اور اس کے مقدّر سے مستقل وابستگی ہے۔ ہر بڑے فنکار کی طرح ان کی فکر اور دردمندی کا مرکز بھی انسان کی ذات رہی ہے۔ اس کے مسائل پر غور و فکر کرتے ہوئے انھوں نے کہیں سے کچھ بھی اخذ کیا ہو لیکن اس رد و قبول اور تشویش و تردد کا نصب العین ہر دور میں انسان کی روحانی اور مادّی فلاح ہی رہا ہے۔ ڈاکٹر نکلسن کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں :

"کائنات انسانیت کا سب سے بڑا دشمن رنگ و نسل کا عقیدہ ہے اور جو لوگ نوع انسانی سے محبت رکھتے ہیں ان کا فرض ہے کہ ابلیسیت کی اس اختراع کے خلاف علمِ جہاد بلند کریں۔"

(مضامین اقبال - حیدر آباد - ص ۷۰)

اپنے والد کے نام ایک خط میں سنہ ۱۹۲۰ء میں لکھتے ہیں :

"جو آدمی انسانی زندگی کی حقیقت سے آگاہ ہے اسے معلوم ہے کہ

تمام بنی نوع انسان آپس میں عزیز رشتے دار ہیں۔ کیونکہ حیاتِ انسانی کی جڑ ایک ہے۔"

(روزگارِ فقیر۔ جلد دوم۔ ص ۱۸۲)

ان اقتباسات اور ایسی ہی دوسری تحریروں سے ظاہر ہے کہ اقبال حیاتِ انسانی، اس کے حال اور مستقبل سے گہری دل چسپی اور وابستگی رکھتے تھے جو ان کے نظامِ فکر کے نشو ونما میں ہمیشہ ایک مستقل جذبۂ محرک کے طور پر کام کرتی رہی ہے۔ انسان کی ذات سے یہ تعلق خاطر وطن اور آزادی کے بارے میں ان کے رویے پر بھی اثر انداز ہوتا رہا ہے۔ دراصل یہی وہ بنیادی فرق ہے جو اقبال اور ان کے بعض معاصرین مثلاً چکبست، سیماب، محروم اور جوش جیسے شعرا کی حب الوطنی اور مسلک آزادی کے درمیان ایک حدِ فاصل بن جاتا ہے۔ اس ضمن میں ایک دوسرا پہلو بھی قابلِ غور ہے۔ اقبال کے اکثر معاصرین اپنے عہد کی سیاسی قوتوں، نظریوں اور اجتماعی تحریکوں سے ذہنی غذا اور جوش و ولولہ حاصل کرتے تھے اور ان کے قدم بہ قدم چلتے تھے۔ اقبال اس کے برعکس ان سے بلند ہو کر اور آگے بڑھ کر ان کو مشعل دکھانے کی کوشش کرتے تھے۔ ان کے معاصرین جذبات میں گرمی اور قلب میں جوش و اضطراب پیدا کر کے اگر فوری عمل پر اکساتے تو اقبال کو ایسے محرکات اور مقاصد کی جستجو تھی جو انسان کی عملی قوتوں کو دائمی اور دیرپا حرارت بخش سکیں اور اسے محدود قومی فلاح سے بلند تر انسانی مقاصد کے حصول کا راستہ دکھا سکیں۔

اس کا مطلب یہ نہیں کہ اقبال اپنے ملک کی بدلتی ہوئی سیاسی فضا سے یا وطن دوستی اور آزادی کی ان تحریکوں سے جو انیسویں صدی کے آخر سے ملک

میں پھیل رہی تھیں، متاثر نہیں ہوئے۔ کہنے کا مدعا یہ ہے کہ اقبال کی قوتِ فکر ان تحریکوں کے کردار و رفتار کی اسیر نہیں رہی۔ دوسرے یہ کہ وطن اور اہلِ وطن سے والہانہ محبت کا وہ جذبہ جو ان کی ابتدائی نظموں میں پوری قوت اور شیفتگی سے ابھر کر سامنے آیا ہے وجود آدم سے ان کے تعلق خاطر کی گرمی سے پگھل کر آہستہ آہستہ پھیلتا بڑھتا اور نئے سانچوں میں ڈھلتا رہا۔ علم و آگہی کے نئے سرچشموں نے اس عشقِ بلاخیز کو نئی سمتوں اور منزلوں سے آشنا کیا لیکن اس سفر میں بنی نوع انسان بالخصوص دنیا کے مظلوم اور محکوم انسانوں کی فلاح و نجات کا نصب العین (جن میں مسلمان بھی شامل تھے) ایک لمحے کے لیے بھی ان کی نظروں سے اوجھل نہیں ہوا۔

یہ حقیقت اہلِ نظر سے پوشیدہ نہیں کہ ذہنی اور فکری سطح پر اقبال نے پہلی جنگِ عظیم کے بعد وطن کے سیاسی تصوّر کو اور اس بنیاد پر قومیت کے اس تصوّر کو جو جدید مغرب کی دین تھا، مسترد کر دیا تھا اس لیے کہ انسانوں کی یہ مصنوعی تقسیم خود ان کے حق میں مضر بلکہ مہلک تھی اور اس کے پیچھے مغربی استعماریت اور سرمایہ پرستی کے مفاد اور مقاصد پوشیدہ تھے۔ اس کے ساتھ اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ احساس و تخیل کی سطح پر اقبال دیارِ وطن کے وجود سے کبھی منکر نہ ہو سکے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کی شاعری میں فکری اور فلسفیانہ عناصر کے اضافے کے ساتھ ساتھ بتدریج ہندستان کے قدرتی مناظر، ماحول اور دوسرے مادّی مظاہر کا ذکر کم ہوتا گیا لیکن اسی نسبت سے ہندستان کی تہذیبی اقدار، اس کی روحانی فتوحات، اس کے ماضی کی عظمت اور اس کے رشیوں رہنماؤں سورماؤں اور شہیدوں کا عقیدت مندانہ ذکر بڑھتا گیا۔ اس کا اعتراف عزیز احمد جگن ناتھ آزاد اور دوسرے ناقدین نے بھی کیا ہے۔ صرف یہی نہیں آخر عمر میں

عملی طور پر بھی ہندستان کی سیاست میں حصہ لے کر انھوں نے ارضِ وطن کے پیچیدہ مسائل کو حل کرنے میں گہری دل چسپی کا اظہار کیا۔ کیا اس سے یہ سمجھا جائے کہ ان کے نظریہ وعمل میں تضاد تھا یا ان کی فلسفیانہ فکر اور جذبہ وتخیل میں مغایرت تھی؟ اگر ایسا ہوتا تو اقبال کی ان نظموں میں جن میں انھوں نے وطنیت اور قومیت کے بتوں کو توڑا ہے وہی خلوص صداقت اور تاثیر نہ ہوتی۔ جو نیا شوالہ، ہمالیہ، تصویر درد اور ترانۂ ہندی جیسی ابتدائی نظموں میں ملتی ہے کہنے کا مدعا یہ ہے کہ وطن اور اہلِ وطن کی جس والہانہ محبت نے ان سے ابتدائی دور کی وطنی نظمیں کہلائیں، بنی نوعِ انسان سے ان کی شیفتگی، محبت اور احساس اخوت نے وہ نظمیں کہلائیں جو قوم پرستی کا رد تھیں۔ لیکن جذبہ وطن دوستی کی ضد نہ تھیں۔ اس کے ثبوت میں بہت سی مثالیں دی جا سکتی ہیں۔ لیکن اس حقیقت کا سب سے موثر اور دل کش اظہار اقبال کی آخر دور کی مشہور نظم "شعاع امید" میں ہوا ہے۔ صرف دو شعر دیکھیے:

چھوڑوں گی نہ میں ہند کی تاریک فضا کو
جب تک نہ اٹھیں خاک سے مردانِ گراں خواب
خاور کی امیدوں کا یہی خاک ہے مسکن
اقبال کے اشکوں سے یہی خاک ہے سیراب

اقبال نے مولانا حسین احمد مدنی کے جواب میں جو نوٹ لکھا تھا اس میں اعتراف کیا ہے:

"مولانا کا یہ ارشاد کہ اقوام اوطان سے بنتی ہیں قابل اعتراض نہیں .... ہم سب ہندی ہیں اور ہندی کہلاتے ہیں۔ کیونکہ ہم سب کرۂ ارضی کے اس حصے میں بود و باش رکھتے ہیں جو ہند کے نام سے موسوم ہے

.... وطن کا لفظ جو اس قول میں مستعمل ہوا ہے محض ایک جغرافیائی اصطلاح ہے ..... ہر انسان فطری طور پر اپنی جنم بھومی سے محبت رکھتا ہے اور بقدر اپنی بساط کے اس کے لیے قربانی کرنے کو تیار رہتا ہے۔"

(معرکہ دین و وطن - ص ۴۴)

ایک دوسری جگہ لکھتے ہیں :

"اگر فرقہ وارانہ امور کے ایک مستقل اور پائیدار تصفیے کے اس بنیادی اصول کو تسلیم کر لیا جائے کہ مسلمانان ہندوستان کو اپنی روایات اور تمدن کے ماتحت اس ملک میں آزادانہ نشو و نما کا حق حاصل ہے تو وہ اپنے وطن کی آزادی کے لیے بڑی سے بڑی قربانی سے بھی دریغ نہیں کریں گے۔"

(مضامینِ اقبال - ص ۱۱۶ - ۱۱۷)

اپنے مشہور خطبات میں بھی اقبال نے اس حقیقت کا اعتراف جدید ترکی کے حلیم پاشا کی زبانی کیا ہے کہ صنعت کاری اور سرمایہ داری نے عہدِ جدید کی قومی ریاستوں اور ان کے (وحشیانہ) کلچر کو جنم دیا ہے وہ افسوس کرتے ہیں کہ تاریخ کے مختلف ادوار میں بتدریج اسلام کے اخلاقی اور سماجی آدرش مقامی اثرات اور مسلم قوموں کے ماقبل اسلام کے توہمات میں رنگ کر غیر اسلامی ہوتے گئے۔ ہر چند کہ یہ عمل اسلام کی روح کے منافی تھا۔

(اسلام میں دینی فکر کی تشکیل جدید (انگریزی) ص ۱۵۵ - ۱۹۴۷ء)

ان اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ اقبال تاریخی طور پر وطن کے تصور سے منکر نہیں تھے اور یہ کہ ایک عام ہندستانی کی طرح وہ اپنے وطن سے محبت کرتے

تھے اور اہلِ وطن کے دکھ درد ان کی غلامی اور صعوبتوں سے ملول اور دکھی تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کے ابتدائی دور کے کلام میں حب الوطنی کی جو روح پوشیدہ تھی اور ملک کی غلامی کا جو کرب ناک احساس تھا۔ اس سے وہ آخر تک دست بردار نہیں ہوئے۔ 'تصویرِ درد' کے یہ اشعار کہ

رلاتا ہے ترا نظارہ اے ہندوستان مجھ کو
کہ عبرت خیز ہے تیرا فسانہ سب فسانوں میں
دیا رونا مجھے ایسا کہ سب کچھ دے دیا گویا
لکھا کلکِ ازل نے مجھ کو تیرے نوحہ خوانوں میں
نشاں برگِ گل تک بھی نہ چھوڑ اس باغ میں گلچیں
تری قسمت سے رزم آرائیاں ہیں باغبانوں میں

ان اشعار میں اہلِ وطن کی حالت پر جو دل سوزی ہے جو دردمندی ہے کون کہہ سکتا ہے کہ اقبالؔ آخر زمانے میں اس دولتِ بیدار سے محروم ہو گئے تھے۔ وہ فرقہ و مذہب کی بنیاد پر اہلِ ہند کے بڑھتے ہوئے نفاق سے بھی دکھی تھے اور جانتے تھے کہ اس کے پیچھے برطانوی سامراج کی حکمت عملی اور ریشہ دوانی کام کر رہی ہے۔ اس کے شواہد موجود ہیں کہ ہندستان کی غلامی افلاس طبقاتی آویزش فرقہ وارانہ کشیدگی اور دوسرے سیاسی اور اقتصادی مسائل سے اقبالؔ کی دل چسپی کبھی کم نہیں ہوئی۔ وطن سے اس گہرے تعلق اور قلبی تشویش کا ایک ثبوت ان کا وہ خطبۂ صدارت بھی ہے جو ۱۹۳۰ء میں انھوں نے مسلم لیگ کے الہ آباد کے اجلاس میں دیا تھا ان کے خیالات اتفاق ضروری نہیں لیکن اس حقیقت کا اعتراف ضروری ہے کہ اس خطبہ میں انھوں نے سماجی مفکر اور سیاستداں کی حیثیت سے اس عہد کے ہندستان

کے پیچیدہ مسائل کو پیش نظر رکھتے ہوئے جن بنیادی اور اصولی باتوں پر زور دیا تھا۔ آج بھی ان کی اہمیت سے انکار آسان نہیں۔ مثلاً خطبے میں انھوں نے ثقافتی بنیاد پر صرف ہندستانی مسلمانوں کا ہی نہیں بلکہ ہندستان میں دوسرے ایسے اقلیتی گروہوں یا قومیتی اکائیوں کے وجود کا اعتراف بھی کیا ہے جو اپنی انفرادی حیثیت کو واحد قومیت میں ضم کرنے کو تیار نہیں۔ یہی بات انھوں نے اپنی ایک دوسری تحریر میں اس طرح کہی ہے کہ آب وہوا، نسل، زبان، مذہب اور سماجی تنظیموں کے فرق اور تنوع کے پیشِ نظر ایک قوم کی حیثیت سے تمام ہندستانیوں کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ (ملفوظاتِ اقبال۔ نظامی ص ۲۱۴) دوسرا نکتہ جس پر انھوں نے زور دیا یہ ہے کہ تہذیبی و تمدنی روایات اور اپنے مخصوص مسائل کے اعتبار سے۔ ہندستان کا شمالی مغربی علاقہ بقیہ ہندستان سے علیحدہ اپنا وجود رکھتا ہے۔ دراصل یہی وہ علاقہ ہے جس کے حق خود اختیاری کی انھوں نے تجویز پیش کی تھی بعد میں ۱۱ر اگست ۱۹۳۷ء کے خط میں انھوں نے واضح الفاظ میں محمد علی جناح کو بھی لکھا۔

"واقعات نے بالکلیہ یہ واضح کر دیا ہے کہ لیگ کو اپنی تمام تر توجہات شمالی مغربی ہندستانی مسلمانوں کی طرف مبذول کرنی چاہئیں۔"

اس سے ظاہر ہے کہ اقبال تمام ہندستان کے مسلمانوں کو کلچر، مذہب، نسل یا زبان کی بنیاد پر ایک وحدت منوانے پر زور نہیں دیتے۔ ان سے یہ حقیقت ہرگز پوشیدہ نہ ہوگی کہ جنوبی ہند، بنگال، بہار اور یو۔ پی کے مسلمانوں کی اکثریت اپنے علاقے کے غیر مسلم عوام کے تمدنی رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔

بے شک وہ یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ ۱۹۳۵ء کے ایکٹ کے تحت مسلم اکثریت والی ریاستوں میں مسلم وزارتیں قائم ہوں۔ لیکن یہ سب ہندستانی وفاق کا حصہ ہوں گی۔ یہ بات ان کے ذہن میں صاف تھی۔ اپنے خطبے میں کہتے ہیں:

"اگر شمالی ہندستان کے مسلمانوں کو موقع دیا گیا کہ وہ ہندستان کے جسدِ سیاسی کے اندر رہ کر اپنے نشو و ارتقا میں آزادانہ قدم اٹھا سکیں تو وہ تمام بیرونی حملوں کے خلاف ہندستان کے بہترین محافظ ثابت ہوں گے۔"

(اقبالؔ اور سیاستِ ملّی۔ ص ۲۱۹)

یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اقبالؔ مسلمانوں کی سیاسی خود اختیاری سے زیادہ معاشی پس ماندگی اور استحصال سے ان کے نجات کے خواہاں تھے۔ وہ بار بار کہتے ہیں کہ اگر مسلم لیگ مسلمانوں کے اقتصادی مسائل کا کوئی مستقل حل پیش کرنے میں ناکام رہی تو مسلمان مسلم لیگ سے برگشتہ ہو جائیں گے۔ ایک خط میں محمد علی جناح کو لکھتے ہیں:

"سوال یہ ہے کہ مسلمانوں کے افلاس کا مسئلہ کیونکر حل کیا جائے۔ آیندہ لیگ کی تمام تر توجہات اور کارروائیاں اسی مسئلہ کو حل کرنے کے لیے ہونی چاہئیں۔ اگر لیگ نے اس خصوص میں کامل وعدہ نہ کیا تو مجھے یقین ہے کہ مسلم طبقہ اس سے حسب سابق کنارہ کش رہے گا۔" (ص ۱۸)

ظاہر ہے اقبالؔ کے ذہن میں یہ بات واضح تھی کہ صرف مذہب کے نام پر کوئی سیاسی جماعت مسلمانوں کی وفاداری، اخوت اور یک جہتی کی ضمانت نہیں ہو سکتی۔ اس کے برعکس ان کے بنیادی مسائل کا حل اس کی ضمانت ہو سکتا ہے

اور یہ مسائل ہر علاقے کے جغرافیائی حالات اور مادّی وسائل کے اعتبار سے الگ الگ ہوتے ہیں۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اقبال کی رحلت کے بعد جن حالات اور اصولوں کی بنیاد پر مسلم لیگ نے تقسیم ہند کا مطالبہ کیا وہ اقبال کی اختراع نہیں تھے۔ اگر کچھ ردّوبدل کے ساتھ ان کی خطبہ والی تجاویز روبہ عمل ہوسکتیں تو یہ ملک شاید تین حصوں میں تقسیم نہ ہوتا۔ اور اس کی سیاسی وحدت اور سالمیت پر حرف نہ آتا۔ یہ کہنا کہ اقبال عمر کے آخری دور میں صرف عالم اسلام کے شاعر ہوگئے تھے یا ان کا دل اہلِ وطن کی محبت یا ان کے افلاس و غلامی کی اذیت سے محروم ہوگیا تھا، کسی طرح درست نہیں۔ ضرب کلیم کی ایک مختصر سی نظم "گلہ" دیکھیے:

معلوم کسے ہند کی تقدیر کہ اب تک
بے چارہ کسی تاج کا تابندہ نگیں ہے
دہقاں ہے کسی قبر کا اگلا ہوا مردہ
بوسیدہ کفن جس کا ابھی زیرِ زمیں ہے
جاں بھی گروِ غیر، بدن بھی گروِ غیر
افسوس کہ باقی نہ مکاں ہے نہ مکیں ہے
یورپ کی غلامی پہ رضا مند ہوا تو
مجھ کو تو گلہ تجھ سے ہے یورپ سے نہیں ہے

یہ مجموعہ اقبال کی وفات سے صرف دو سال قبل شائع ہوا تھا۔ اس نظم میں انھوں نے ہندستان یا ایک عام ہندستانی کو خطاب کیا ہے اور ذلت آمیز غلامی پر رضامند رہنے پر اس کی غیرت کو للکارا ہے۔ نظم کے دوسرے شعر میں جو طنز آمیز تلخی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال ہندستانی کسان کے افلاس اور بدحالی کے بارے میں کیسی دردمندی سے سوچتے ہیں۔ وطنیت اور

قومیت کے مروجہ تصوّرات سے بے زار رہنے کے باوجود وہ انسانی وجود کے سوز و ساز کو اپنے وطن، اپنے گرد و پیش کے ماحول میں ہی دیکھ رہے تھے اس کی پستی غلامی اور بدحالی کے احساس سے ان کی روح تڑپ اٹھتی تھی۔ وہ اس کی نجات کو عالمِ انسانیت کی نجات کا ایک حصّہ سمجھتے تھے۔

اقبال کی شخصیت، ذہن اور نظامِ فکر کی تشکیل و تعمیر میں عالمِ اسلام اور مغربی مفکرین کے علاوہ ہندستان کی جن فکری تحریکوں، دانشوروں اور مفکروں نے شعوری یا غیر شعوری طور پر حصّہ لیا ہے اس کی طرف میکش اکبر آبادی، جگن ناتھ آزاد اور اشفاق حسین وضاحت سے اشارے کر چکے ہیں۔ ان عالموں نے اپنی تحریروں میں صرف اثر پذیری ہی نہیں مماثلتوں کا مطالعہ بھی دقّتِ نظر سے کیا ہے۔ یہاں میں جس حقیقت پر زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ اقبال نے اپنے کلام اور دوسری تحریروں میں ہندستان کی دانش و حکمت کی قدامت اور عظمت اور ہندستانی مفکّروں کی بڑائی اور بصیرت کا جس کھلے دل سے اعتراف کیا ہے اور فکرِ انسانی کی تاریخ میں ان کی اہمیت کو جس طرح جتایا ہے وہ اُردو کے کسی دوسرے شاعر سے نہ ہو سکا۔ صرف یہی نہیں انھوں نے اس ملک کے حرّیت پسند شہیدوں، جانبازوں، شاعروں اور ادیبوں کا ذکر بھی والہانہ عقیدت سے کیا ہے:

اس خاک سے اٹھے ہیں وہ غوّاصِ معانی
جن کے لیے ہر بحرِ پرآشوب ہے پایاب

ان عظیم شخصیتوں میں سوامی رام تیرتھ، مہاتما بدھ، نانک، رامانج، جہاں گرد یعنی وشوامیتر (یا بقول آزاد شوجی مہاراج) بھرتری ہری، غالب، سرسیّد، داغ، بیدل، خوش حال خاں خٹک، غنی کاشمیری، غلام قادر روہیلہ اور ٹیپو سلطان کے نام

خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ ٹیپو سلطان کے بے مثل جذبۂ حرّیت اور وطن دوستی کو اقبال نے 'جاوید نامہ' میں ہی نہیں اس عنوان کی اُردو نظم میں بھی خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔ 'جاوید نامہ' میں اقبال نے ٹیپو سلطان کی زبانی اور پھر اپنے جواب کی صورت میں جس سوز و دردمندی سے ہندوستان کے روحانی زوال اور عہدِ غلامی پر تبصرہ کیا ہے اس میں خود اقبال کے حقیقی جذبات کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ اس کے برعکس وہ 'جاوید نامہ' میں جعفر و صادق کو وطن اور آزادیٔ وطن سے غداری کے جرم میں ایک لرزا دینے والے عذاب میں مبتلا دکھاتے ہیں جنھیں جہنم کی آگ بھی جلانے سے انکار کر دیتی ہے۔

یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ جس زمانے میں اقبال مسلم لیگ سے وابستہ ہو کر ملک کی آزادی اور اس کے پیچیدہ سیاسی مسائل کو حل کرنے کی تدبیریں سوچ رہے تھے اس زمانے میں بھی ان کا ذہن سامراجی طاقتوں کے جبر و تشدّد اور استحصال سے ساری دنیا کے انسانوں کو نجات دلانے کے خواب دیکھ رہا تھا۔ اس کا ثبوت پیامِ نوروز کی ان کی وہ تقریر ہے جو جنوری ۱۹۳۸ء میں لاہور ریڈیو سے نشر ہوئی تھی اور جو دنیا میں سامراجی اور فاشسٹ طاقتوں کے مقابلے میں عام انسانوں کی آزادی، انسان دوستی اور اخوت کے پاکیزہ جذبات سے معمور ہے۔

"جو سال گذر چکا ہے اس کو دیکھو اور آج نوروز کی خوشیوں کے درمیان بھی دنیا کے واقعات پر نظر ڈالو۔ حبش ہو یا فلسطین، ہسپانیہ ہو یا چین، اس خاکدان ارضی کے ہر گوشہ میں یہی قیامت برپا ہے۔ لاکھوں انسان بے دردانہ موت کے گھاٹ اتارے جا رہے ہیں۔ سائنس کے تباہ کن آلات سے تمدنِ انسانی کے

عظیم الشان آثار کو معدوم کیا جا رہا ہے اور جو حکومتیں فی الحال آگ اور خون کے اس تماشہ میں عملاً شریک نہیں وہ اقتصادی میدان میں کمزوروں اور ضعیفوں کے خون کے آخری قطرات تک چوس رہی ہیں۔ غرض ایک ہنگامۂ محشر ہے جس میں نفسی نفسی کے سوا اور کوئی آواز سنائی نہیں دیتی۔

تمام دنیا کے مفکرین دم بخود ہیں اور سوچ رہے ہیں کہ کیا تہذیب و تمدن کے اس عروج اور انسانی ترقی کے کمال کا انجام یہی ہونا ہے کہ انسان ایک دوسرے کی جان و مال کے لاگو ہو کر اس کرہ پر زندگی کا قیام ناممکن بنا دیں۔ یاد رکھو انسان کی بقا کا راز انسانیت کے احترام میں ہے۔ جب تک دنیا کی تعلیمی طاقتیں اپنی توجہ کو محض احترام انسانیت کے درس پر مرتکز نہ کر دیں گی، یہ دنیا بدستور درندوں کی بستی بنی رہے گی۔"

(معرکہ دین و وطن، ص ۶۲-۶۳)

یہ اقتباس کسی تبصرے کا محتاج نہیں۔

ایک مفکر شاعر کی حیثیت سے اقبال کی اہمیت اور مقبولیت کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ حقیقت نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ اقبال نے انسانی وجود اور خودی کے جو اسرار کھولے ہیں وہ مقصود بالذات نہیں۔ نہ ہی وہ مجرد فکری انہماک کا نتیجہ ہیں۔ اپنے عہد کی انسانی زندگی کے بحران اور طوفان سے وہ ساحل کے تماشائی نہیں بلکہ ناخدا کی طرح وابستہ تھے۔ اس عہد کی سیاسی اور سماجی تحریکوں اور انقلابی تبدیلیوں پر ان کی گہری نظر تھی۔ وہ قومیت، مذہب اور رنگ و نسل ہی نہیں ان سیاسی نظریوں، عملی حکمت عملیوں

اور سازشوں پر بھی گہری نظر رکھتے تھے جن کے ذریعے مغرب کی سرمایہ پرست طاقتیں انسانوں کا استحصال کر رہی تھیں۔ ان کے درمیان نفرت کی دیواریں اٹھا رہی تھیں اور انھیں اخلاقی روحانی اور معاشی طور پر افلاس کے اندھیروں میں ڈھکیل رہی تھیں۔ یہ تنقیدی بصیرت اور عالمی آگہی اس عہد کے بہت کم ہندستانی دانش وروں کے حصّے میں آئی تھی۔ اس لیے اپنے زمانے کے حشر خیز تضادات پر نظر رکھتے ہوئے وہ انسانی اخوت، مساوات اور آزادی کے جن تصورات تک پہنچے تھے اور اس کے پیچھے بنی نوع انسان کی محبت کا جو جذبہ کارفرما تھا وہ ان صوفی شعرا کی انسان دوستی سے مختلف تھا جو ہمہ اوست یا عرفانِ نفس کے راستے سے اس منزل تک آئے تھے۔

اہلِ نظر سے یہ بات پوشیدہ نہیں کہ اقبال کے نظامِ فکر میں آزادی اعلیٰ ترین قدروں میں سے ایک ہے۔ اسی ترجیحی اہمیت کی بنا پر اور اسی نسبت سے وہ ہر طرح کی غلامی اور محکومی کے خلاف نفرت کا اظہار کرتے ہیں اور غلامی کو انسانی زندگی اور خودی کے لیے نہایت مُضر بلکہ مہلک جانتے ہیں۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو ان کے مردِ مومن اور مردِ حق کی سب سے غالب صفت آزادی ہے۔

بندۂ حق مرد آزاد ست و بس

یا

ہے بندۂ آزاد خود اک زندہ کرامات

اقبال کو وہ قومیں وہ قبائل وہ افراد یہاں تک کہ وہ جاندار بھی عزیز ہیں جو آزادی کو عزیز رکھتے ہیں اور کسی قیمت پر اس کا سودا نہیں کرتے۔ سوال

یہ ہے کہ یہ برگزیدہ صفت اقبالؔ کی سماجی فکر میں کیا معنی رکھتی ہے؟ کیا آزادی آپ اپنا مقصود ہے یا کسی اعلیٰ تر مقصد کے حصول کا ذریعہ؟ اس میں شک نہیں کہ آزادی کا جذبہ اور اس کے بے پناہ خواہش ایک رومان پسند فن کار کی طرح اقبالؔ کے کلام میں بھی کہیں کہیں ایک تجریدی پیکر اختیار کر لیتی ہے لیکن انسان سے ان کی بے کراں محبت اور ان صدیوں پرانی گراں بار زنجیروں کا اذیت ناک احساس جن کے بوجھ سے اس کی روح، اس کا تن مجروح اور مفلوج ہو چکا ہے۔ اقبالؔ کو بار بار اسی ارضی انسانی معاشرے میں کھینچ لاتا ہے۔

اقبالؔ دیکھ رہے تھے کہ غلامی صرف ہندستان اور مشرق ہی کا مقدر نہیں بلکہ مغرب کے سرمایہ دارانہ جمہوری نظام میں بھی انسان آزاد نہیں ہے۔

ہے وہی سازِ کہن مغرب کا جمہوری نظام
جس کے پردوں میں نہیں غیر از نوائے قیصری
دیوِ استبداد جمہوری قبا میں پائے کوب
تو سمجھتا ہے یہ آزادی کی ہے نیلم پری
گرمیٔ گفتارِ اعضائے مجالس الاماں
یہ بھی اک سرمایہ داروں کی ہے جنگِ زرگری
اس سرابِ رنگ و بو کو گلستاں سمجھا ہے تو
آہ اے ناداں قفس کو آشیاں سمجھا ہے تو

یوں تو تہذیبی اور تمدنی سطح پر اس غلامی کے بے شمار مظہر تھے لیکن ان سب کی اساس سرمایہ دارانہ طبقاتی نظام پر تھی۔ خضرِ راہ سے آخر دور تک کی ان نظموں میں جن میں اقبال نے مغرب کے جمہوری نظام کو تنقید کا ہدف بنایا ہے طبقاتی

آویزش اور استحصال کا تصور کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔

تدبر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا
جہاں میں جس تمدن کی بنا سرمایہ داری ہے

نوائے مزدور، کارل مارکس کی آواز، اور بعض دوسری نظموں کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اقبال سرمایہ دارانہ سماج میں طبقاتی آویزش کو اس سماج کی بنیادی حقیقت تسلیم کرتے تھے اور اسے اس سماج میں ہونے والی ناانصافیوں، جبر و تشدّد، انسانی حقوق کی پامالی اور روحانی زوال کا اصل سبب قرار دیتے تھے صرف یہی نہیں وہ کارل مارکس کی طرح نوآبادیات کی صورت میں انسان کی غلامی اور غلام ملکوں کے ذرائع اور دولت کی تقسیم کے لیے جنگ وجدل اور غارت گری کو بھی نظام سرمایہ داری کا خمیازہ سمجھتے ہیں، دوسری طرف وہ آفتاب تازہ کے طلوع ہونے اور مشرق و مغرب میں مزدوروں کے اقتدار کا مژدہ سناتے ہیں۔ خلیفہ عبدالحکیم نے اقبال کی نظم "فرمانِ خدا فرشتوں کے نام" کو کمیونسٹ مینی فیسٹو کا لب لباب اور محنت کشوں کے لیے انقلاب اور بغاوت کی تحریک کہا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"اقبال روسی اشتراکیت کے اس پہلو کا مداح ہے کہ اس نے مال اور سلطنت اور کلیسا کے متعلق قدیم عقائد کے خلاف احتجاج اور جہاد کیا ہے اور یہ اقدام انسانیت کو آزاد کرنے اور اس کی روحانی ترقی کا امکان پیدا کرنے کے لیے لازم تھا۔"

(فکر اقبال۔ صفحہ ۲۳۷)

یوں تو اقبال نے متعدّد نظموں میں اشتراکی انقلاب اور بنی نوع انسان کے لیے اس کے پیغام کی اہمیت کا ذکر کیا ہے لیکن بعض وجوہ سے ان کی فارسی

نظم "جاوید نامہ" کا وہ حصّہ بہت اہم ہے جس میں جمال الدین افغانی کی زبانی انھوں نے اکتوبر انقلاب پر تبصرہ کیا ہے اشتراکی انقلاب کے نصب العین کا استقبال کرتے ہوئے اس میں کہا گیا ہے کہ اگرچہ اس کا پیغام ساری دنیا کے لیے ہے لیکن اے قوم روسیہ تمھاری تقدیر اقوام مشرق کے ساتھ وابستہ ہے اس لیے تمھارا رخ زیادہ تر ایشیا کی طرف ہونا چاہیے۔ اقبال نے اس پر بھی زور دیا ہے کہ اس انقلاب کی تکمیل اسی وقت ہوگی جب اس میں اسلام کی آفاقی روحانی قدریں بھی شامل ہوجائیں۔ اس لیے کہ اشتراکی دستور العمل بڑی حد تک قرانی تعلیمات ہی کا ایک حصہ ہے۔

اس کی اہمیت اس میں ہے کہ جمال الدین افغانی پہلے مفکر اور مدبر ہیں جنھوں نے مغرب کی غلامی سے مشرق کی مسلمان قوموں کی آزادی اور ان کے باہمی تعاون اور اتحاد کا لائحہ عمل پیش کیا۔ اور اس نصب العین کو حاصل کرنے کی جدوجہد بھی کی۔ وہ (نظم میں) زارشاہی اور ملوکیت سے وسط ایشیائی قوموں کی نجات اور اشتراکی نظام کے قیام پر دلی مسرت کا اظہار کرتے ہیں اور آرزو کرتے ہیں کہ یہ نظام اسلام کی آفاقی روحانی قدروں کو آغوش میں لے کر ساری دنیائے مشرق کا مقدر بن جائے۔

شاعری کی زبان میں ابہام اور تاویلات کی بڑی گنجایش ہوتی ہے۔ اس لیے مناسب ہوگا کہ اقبال کی نثری تحریروں سے بھی اشتراکیت کے بارے میں ان کے رویے کو سمجھا جائے۔ سول اینڈ ملٹری گزٹ میں شائع ہونے والے اقبال نے اپنے ایک اہم بیان میں انگریز حاکموں کو متنبہ کرتے ہوئے کہا تھا:

"اس کا نتیجہ یہ بھی ہوسکتا ہے کہ ایشیا کے تمام مسلمان روسی کمیونزم

کے آغوش میں چلے جائیں ... میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ روسی لوگ فطرتاً لامذہب نہیں ہیں۔ بلکہ میری رائے میں وہاں کے مرد اور عورتوں میں مذہبی میلان بدرجۂ اتم پایا جاتا ہے۔ روس کے مزاج کی موجودہ منفی حالت غیر معینہ عرصہ تک نہیں رہے گی ...... اگر بالشوزم میں خدا کی ہستی کا اقرار شامل کر دیا جائے تو بالشوزم اسلام کے بہت ہی قریب آجاتا ہے اس لیے میں متعجب نہ ہوں گا کہ اگر کسی زمانے میں اسلام روس پر چھا جائے یا روس اسلام پر۔"

(اقبال اور سیاستِ ملی۔ ص ۴۷-۲۴۶)

ہندوستان کے سیاسی رہنماؤں میں اقبال پنڈت جواہر لال نہرو کو خاص قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے اور سوشلزم کی طرف ان کے جھکاؤ کو سمجھتے تھے۔ وہ یہ بھی جانتے تھے کہ ہندوستان کے افلاس اور پسماندگی کا علاج سوشلسٹ نظام میں ہی ممکن ہے۔ لیکن انھیں اندیشہ تھا کہ اُس عہد کے مخصوص حالات میں اگر پنڈت نہرو کے سوشلزم نے مسلمانوں کو اپیل نہ کیا تو پھر ان کے افلاس کا مداوا کیونکر ہو سکے گا۔ محمد علی جناح کے نام اپنے ۲۸ مئی ۱۹۳۷ء کے خط میں اقبال نے ان ہی خدشات کا اظہار کیا ہے اور لکھا ہے:

THE INSERTION OF JAWAHARLAL'S SOCIALISM INTO THE BODY-POLITIC OF HINDUISM IS LIKELY TO CAUSE MUCH BLOODSHED AMONG THE HINDUS THEMSELVES. THE ISSUE BETWEEN SOCIAL DEMOCRACY AND BRAHMANISM IS NOT DISSIMILAR TO THE ONE BETWEEN BRAHMANISM AND BUDDHISM. WHETHER THE FATE OF SOCIALISM WILL BE THE SAME AS THE FATE OF BUDDHISM IN INDIA I CANNOT SAY. BUT IT IS CLEAR TO MY MIND THAT IF HINDUISM ACCEPTS SOCIAL DEMOCRACY IT MUST NECESSARILY CEASE TO BE HINDUISM. FOR ISLAM THE ACCEPTANCE OF SOCIAL DEMOCRACY IN SOME SUITABLE

FORM AND CONSISTENT WITH THE LEGAL PRINCIPLES OF ISLAM IS NOT A REVOLUTION BUT A RETURN TO THE ORIGINAL PURITY OF ISLAM.[له]

اِن اقتباسات کو اگر "جاوید نامہ" اور اشتراکیت سے تعلق رکھنے والی دوسری نظموں کے سیاق و سباق میں سمجھا جائے تو یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ بہ حیثیت مجموعی اشتراکی نظام کے بارے میں اقبال کا رویہ معاندانہ نہیں ہے۔ وہ اس کی دہریت کے مخالف ہیں لیکن اس کے اقتصادی اور سماجی نظام کو اسلام سے بہت قریب سمجھتے ہیں۔ انھیں خوف ہے کہ اشتراکی نظام میں ذات پات اور رنگ و نسل کے کسی امتیاز کے بغیر انسانی حقوق کا جو تحفظ ہے، سماجی اور اقتصادی میدان میں مساوات پر جو زور ہے وہ ذات پات اور دوسری قیود کی بنا پر ہندو سماج کے لیے قابلِ قبول نہ ہوگا لیکن مسلمانوں کے لیے یہ نظام ان کے گم شدہ خواب کی تعبیر بن سکتا ہے۔

یہاں چند تاریخی حقائق کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے۔ روس میں اگرچہ ۱۹۱۷ء میں اشتراکی انقلاب کامیاب ہوا تھا لیکن جہاں تک وسط ایشیائی قوموں کا تعلق ہے خیوا اور بخارا کے امیر اور فرغانہ کے انقلاب دشمن بساچی اپنے سردار ارگاش کی رہنمائی میں ۲۰ء کے آخر تک سرخ فوجوں اور انقلابی دہقانوں کا مقابلہ کرتے رہے، اس مقابلے میں برطانوی حکام مشہد اور افغانستان کے راستے سے ساز و سامان ہی نہیں فوجیں بھی بھیج رہے تھے۔

له IQBAL POET PHILOSOPHER OF PAKISTAN

P. 386

یہی وہ زمانہ تھا جب ترکی میں عثمانی سلطنت یا خلافت کا خاتمہ ہوا اور اگست ۱۹۲۰ء کے سیورس معاہدہ کی رو سے شام عراق فلسطین اور عرب کا ایک بڑا علاقہ اتحادیوں یا برطانیہ کے تسلط میں آگیا۔ دوسری طرف ۲۰ء میں ہی وسطِ ایشیا یعنی خوارزم خیوا سمرقند بخارا اور خراسان کا ایک حصہ زار شاہی حاکموں امیروں، جاگیرداروں اور برطانیہ کے اثرات سے آزاد ہو کر اشتراکی نظام کی تعمیر کے راستے پر چل پڑا۔ اس زمانے کے حالات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے اقبال خاں محمد نیاز الدین کے نام اپنے ۱۵ر جون ۲۰ء کے مکتوب میں لکھتے ہیں :

"وسطِ ایشیا کی ہانڈی ابل رہی ہے۔ خدا تعالیٰ اپنا فضل کرے۔

تا بروئد لالہ آتش نژاد از خاک شام
باز سیرابش زخوناب مسلماں کردہ اند

کونٹ ٹالسٹائی کا خیال تھا کہ لالہ آتش نژاد منگولین قوم سے پیدا ہوگا۔ اور اس وقت دنیا میں موجود ہے۔ اب یہ معلوم نہیں کہ اس کا خروج یا ظہور کب ہوگا۔ اور وہ اس وقت روس میں ہے یا وسط ایشیا میں یا شام میں۔" (ص ۳۴)

اس سوال سے قطع نظر کہ وہ 'لالہ آتش نژاد' کون تھا جو روس یا وسط ایشیا میں پیدا ہو چکا تھا اور جس نے اس علاقہ کے لوگوں کو ظلم وجبر کی طاقتوں سے نجات دلائی؟[1] یہاں سوال یہ ہے کہ وسط ایشیا کی جس ہلچل

---

[1] یہ بات دلچسپ ہے کہ عظیم اکتوبر انقلاب اور سرخ فوجوں کے رہنما لینن کی رگوں میں اس کے بعض سوانح نگاروں کے قول کے مطابق، منگولین خون بھی دوڑ رہا تھا اور وہ اس وقت ←

کی طرف اقبال نے اشارہ کیا ہے۔ اس سے مراد کیا ہے؟ بظاہر ایسا لگتا ہے کہ یہاں اقبال کا اشارہ ترکی، اناطولیہ اور شام کے ہنگاموں کی طرف نہیں ہے کہ یہ علاقہ ایشیائے کوچک کہلاتا تھا جب کہ بخارا، سمرقند، تاشقند اور خوارزم کا علاقہ جہاں لینن کی سربراہی میں انقلابی فوجیں اقتدار حاصل کر چکی تھیں۔ وسط ایشیا کہلاتا تھا۔ لیکن اس حقیقت کو بھی فراموش نہیں کیا جا سکتا کہ وسط ایشیا کے بڑے علاقے میں اب امن بحال ہو گیا تھا جبکہ ترکی، اناطولیہ اور شام میں مصطفےٰ کمال کی رہنمائی میں اتحادیوں کے خلاف ابھی جنگ کا آغاز ہی ہوا تھا۔ برطانیہ، فرانس اور اٹلی کی امداد اور اشارے پر یونانی اور آرمینی فوجیں ترکوں اور شامیوں پر مسلسل حملے کر رہی تھیں۔ قسطنطنیہ پر بھی برطانوی فوجوں کا تسلّط تھا۔ سلطان وحید الدین اتحادیوں کے ساتھ تھے قوم پرست اس وقت بڑی بے بسی کی حالت میں تھے، یورپ یا امریکہ سے وہ کسی فوجی یا غیر فوجی امداد کی توقع نہیں کر سکتے تھے۔ اس لیے اس مقصد کے لیے انھوں نے سوویٹ روس کی طرف دیکھا اور وہاں کی انقلابی حکومت نے خلوص کے ساتھ دوستی کا ہاتھ بڑھایا۔ ۱۹ مارچ ۱۹۲۱ء کو ماسکو معاہدے کی رو سے سوویٹ حکومت نے اسلحہ اور دوسرے ساز و سامان سے ترک قوم پرستوں کی مدد کی۔ شاید اس لیے بھی کہ ان کے دشمن مشترک تھے۔ ترکی کی قومی اسمبلی میں بھی اشتراکی وطن پرستوں کی خاصی تعداد تھی اور مصطفےٰ کمال کا جھکاؤ مجموعی طور پر ان کی طرف تھا۔[۱] ان کا ایک جنرل

← روس میں موجود تھے۔ ان ہی کی قیادت میں وسط ایشیائی قوموں نے صدیوں کے مظالم سے نجات پائی۔

[۱] THE CAMBRIGE HISTORY OF ISLAM I P.531

ادھم پاشا علانیہ طور پر اپنے آپ کو بلشویک کہتا تھا (جو بعد میں مصطفیٰ کمال کا معتوب ہوا) یہ حقیقت بھی اہلِ نظر سے پوشیدہ نہیں کہ ۱۹۲۳ء میں جب مصطفیٰ کمال پاشا نے ملک میں انقلابی اصلاحات کو نافذ کرنا شروع کیا تو سوویٹ وسط ایشیائی قومیتوں کی زندگی میں رونما ہونے والی بہت سی اصلاحات نے ان کے لیے مثال و نمونے کا کام کیا۔ مثلاً یہ کہ صحیح شناخت کے لیے ہر ترک شہری کا ایک خاندانی نام ہونا چاہیے یا مثلاً اقتصادی ترقی کے لیے پانچ سالہ منصوبے۔ اس سلسلے میں مصطفیٰ کمال کے ایک ہندستانی سوانح نگار نے ۱۹۳۹ء میں لکھا تھا:

"۱۹۲۴ء میں وسط ایشیا میں روس کی ماتحت چھوٹی چھوٹی جمہوریتوں کی باکو میں ایک لسانی کانفرنس ہوئی تھی اور اس کانفرنس میں تاتاری اقوام نے تاتاری النسل زبانوں کے لیے لیٹن رسم الخط منظور کر لیا تھا چنانچہ غازی پاشا نے ترکی ادیبوں کو یہ ہدایت کی کہ وہ باکو کانفرنس کے فیصلوں کو بنیاد قرار دے کر ترکی زبان کی ابجد کے لیے لیٹن کے مناسب بدل تجویز کریں۔"

(اتاترک۔ از محمد مرزا دہلوی)

بے شک مصطفیٰ کمال کے ذہن میں اپنے وطن میں اشتراکی سماج کے قیام کا کوئی تصور نہیں تھا لیکن وہ اقبال کی طرح مغربی طرز کے جمہوری نظام سے بھی بیزار تھے۔ اپنے ذہن میں انھوں نے طرز جدید کے جس ترکی معاشرے کا خاکہ بنایا تھا اس کے لیے وہ حسب ضرورت مغرب کے سرمایہ دارانہ جمہوری نظام اور سوویٹ اشتراکی نظام دونوں سے اخذ و استفادہ کرنے میں تامل نہیں کرتے تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ حقایق اقبال سے پوشیدہ نہیں ہوں گے۔ اقبال نے ۱۹۲۰ء سے ۱۹۲۳ء تک جو نظمیں لکھیں ان میں خضرِ راہ (سرمایہ و محنت)

کی طرح انھوں نے سرمایہ دارانہ نظام کے غروب ہونے اور دنیا میں مزدور طبقے کے اقتدار اور اشتراکی نظام کے طلوع ہونے کی بشارت دی ہے۔ اس انقلاب کو وہ انسانیت کے روشن مستقبل کی ضمانت سمجھتے تھے۔ چنانچہ ایک بار ممتاز حسن کو انگریزی گفتگو کے دوران انھوں نے انسانی سماج کی طبقاتی تقسیم کے بارے میں اپنے خیالات بتائے اور کہا کہ بنی نوع انسان کی تاریخ تین ادوار سے گزری ہے، پہلے دور میں پروہتوں یا برہمنوں کی حکومت تھی، دوسرا دور شمشیر زنوں یا چھتریوں کے اقتدار کا تھا، تیسرا دور تاجروں اور سرمایہ داروں کا ہے۔ اس پر ممتاز حسن نے دریافت کیا: "ڈاکٹر صاحب تاریخِ عالم کے متعلق آپ کی اس دلچسپ تشریح کو تسلیم کر لیا جائے تو آیندہ زمانے میں کس طبقے کی حکومت ہونی چاہیے؟" ڈاکٹر صاحب نے مسکرا کر فرمایا:

"کیا آپ کے سوال کا جواب مزدور طبقہ نہیں دے رہا ہے۔"

(روزگار فقیر۔ جلد دوم۔ ص ۹۹)

یہ صحیح ہے کہ وہ کبھی کبھی زمامِ کار مزدور کے ہاتھ میں آجانے کے خیال سے خایف ہو جاتے تھے لیکن آنے والی دنیا میں مزدور طبقے کا اقتدار ان کے تاریخی شعور کا ایک حصہ بن چکا تھا اور وہ اسے سرمایہ دارانہ طبقے کے اقتدار سے بہر طور قابلِ ترجیح سمجھتے تھے۔

۲۳ء میں لکھی ہوئی اقبال کی ایک طویل نظم "طلوعِ اسلام" کے بارے میں عام طور پر یہ خیال کیا جاتا ہے کہ اس کا محرک ترکی میں اتاترک مصطفیٰ کمال کا اقتدار اور ان کی انقلابی اصلاحات ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس نظم میں ترکی کے انقلاب کی گونج سنائی دیتی ہے لیکن اس سے پہلے کہ اس سلسلے میں کچھ کہا جائے اس نظم کے چند اشعار نقل کرنا مناسب ہوگا:

مسلماں کو مسلماں کر دیا طوفانِ مغرب نے
تلاطم ہائے دریا ہی سے ہے گوہر کی سیرابی
حرم رسوا ہوا پیرِ حرم کی کم نگاہی سے
جوانانِ تتاری کس قدر صاحب نظر نکلے
ابھی تک آدمی صیدِ زبونِ شہریاری ہے
قیامت ہے کہ انساں نوعِ انساں کا شکاری ہے
تدبر کی فسوں کاری سے محکم ہو نہیں سکتا
جہاں میں جس تمدن کی بنا سرمایہ داری ہے
پھر اٹھی ایشیا کے دل سے چنگاری محبت کی
زمیں جولانگہ اطلس قبایانِ تتاری ہے

'طلوع اسلام' کے ان اشعار میں بہت سے نکتے وضاحت طلب ہیں۔ مغرب کا استعارہ ترکی پر اتحادیوں کی یلغار کی طرف اشارہ ہے یا روسی انقلاب کی طرف؟ چوتھے شعر میں اقبال واضح طور پر سرمایہ داری کی بنیاد پر تعمیر ہونے والے تمدن پر کڑی تنقید کرتے ہیں حالانکہ ترکی کے انقلاب نے سرمایہ داری کا استیصال نہیں کیا تھا۔ آخری شعر میں اگر وسط ایشیا کے بجائے ترکی کو ایشیا کا دل مان لیا جائے (جو درست نہیں) تو سوال یہ ہوگا کہ اطلس پوش تاتاریوں کا عثمانیوں کی اس سرزمین ترکی سے کیا تعلق؟ اطلس اور تاتاریوں کا گھر صدیوں سے مرغلان اور وسط ایشیا کے دوسرے علاقے سمجھے جاتے رہے ہیں۔ پھر آخر "ایشیا کے دل" سے محبت کی جو چنگاری اٹھی اسے محض ترکی کے انقلاب سے کیونکر منسوب کیا جائے؟ جبکہ اس انقلاب نے باہمی محبت اور ربط وضبطِ ملّت کے ان رشتوں کا بھی ہمیشہ

کے لیے خاتمہ کر دیا۔ جو خلافت کے نام پر کسی نہ کسی صورت میں ساڑھے چھ سو سال سے قائم تھے۔ اس کی جگہ نسلی اور قومی بنیاد پر (جو اقبال کے نزدیک محبت کے بجائے نفرت کو جنم دیتی ہے) ایک نئی ترکی ریاست کا وجود عمل میں آیا۔ تو کیا اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہو گا کہ اقبال نے جب یہ نظم لکھی تو وسط ایشیا اور ترکی دونوں کے انقلابات ان کے سامنے تھے، دونوں کے نتیجے میں دو مختلف دائروں میں جو نئے انسانی معاشرے تعمیر ہو رہے تھے ان کے امکانات کو وہ پُر امید نگاہوں سے دیکھ رہے تھے، وہ سمجھ رہے تھے کہ یہ نظام ملوکیت اور ملائیت دونوں سے پاک ہوں گے۔ دونوں میں انسان محکومی اور جبر و غلامی کی لعنت سے آزاد ہو گا اور محنت کش عوام اپنی محنت کا جائز صلہ پا کر آسودہ زندگی بسر کر سکیں گے۔ شاید اسی لیے عبدالمجید سالک نے طلوعِ اسلام پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے: "سرمایہ داری کی مخالفت، مزدوروں کی حمایت، ایشیا اور اسلام کے امید افزا حالات اس نظم کے نمایاں خد و خال ہیں۔" اقبال یہ بھی دیکھ رہے تھے کہ دونوں جگہ ایک سیاسی پارٹی کا اقتدار رہے۔ مغرب میں افکار و اظہار کی جس آزادی پر اتنا زور تھا ان نومولود ریاستوں میں وہ بھی لوگوں کو حاصل نہیں تھی۔ اقبال اس انفرادی آزادی کے فریب اور کھوکھلے پن سے باخبر تھے۔

گو فکرِ خدا داد سے روشن ہے زمانہ
آزادیِ افکار ہے ابلیس کی ایجاد

آزادیِ افکار سے ہے ان کی تباہی
رکھتے نہیں جو فکر و تدبر کا سلیقہ

اس لیے اشتراکی نظام میں آزادیٔ افکار کو سلب کرنے کا جو الزام لگایا جاتا ہے اقبال نے اسے کبھی نہیں دہرایا۔ نہ ہی اشتراکی نظام کے خلاف انھوں نے مغرب کے دوسرے اعتراضات کو قابلِ اعتنا سمجھا۔

یہاں اس واقعہ کی طرف اشارہ بھی نامناسب نہ ہوگا کہ جس عہد میں اقبال نے یہ نظمیں لکھیں اس زمانے میں ہندستان اور دوسرے ایشیائی ممالک میں برطانوی حکام وسط ایشیا کے مسلمانوں پر بالشویکوں کے مظالم کا بھیانک پروپیگنڈا کر رہے تھے۔ اس دور کے ہندستانی اخبارات میں بھی مسلمانوں کی طرف سے اس کی سخت مذمّت کی جا رہی تھی لیکن یہ حیرت ناک واقعہ ہے کہ وسطِ ایشیا کے واقعات کی مذمّت میں اقبال کا ایک بیان بھی نظر نہیں آتا۔ یہاں تک کہ اپنے مجموعہ 'ضربِ کلیم' میں "بلشویک روس" کے عنوان سے اقبال نے جو ایک مختصر نظم شامل کی ہے اس میں بھی اس کی طرف اشارہ نہیں۔ نظم صرف تین اشعار پر مشتمل ہے:

روش قضائے الٰہی کی ہے عجیب و غریب
خبر نہیں کہ ضمیرِ جہاں میں ہے کیا بات
ہوئے ہیں کسرِ چلیپا کے واسطے مامور
وہی کہ حفظِ چلیپا کو جانتے تھے نجات
یہ وحی دہریت روس پر ہوئی نازل
کہ توڑ ڈال کلیسائیوں کے لات و منات

گویا جو منصب اور کام اسلام کا تھا وہ اب اشتراکیت انجام دے رہی ہے۔

ایسا لگتا ہے کہ اقبال کبھی کبھی وسط ایشیائی ترکوں اور دولتِ عثمانیہ کے ترکوں دونوں کو تاتاریوں اور تورانیوں کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ عثمانی

ترکوں سے اگر انھیں یہ شکایت تھی کہ ان کی اصلاحات اسلام کی بنیادی تعلیمات سے ہم آہنگ نہیں ہیں تو دوسری طرف وسط ایشیائی ترکوں سے انھیں اندیشہ تھا کہ کہیں انقلاب کی ہوائے تند سمرقند و بخارا میں اسلام اور ایمان کی قندیل کو بجھا کر نہ رکھ دے، اس لیے انھوں نے اپنی نظم "تاتاری کا خواب" میں "روحِ تیمور" کی زبانی یہ پیغام دیا تھا:

یکایک ہل گئی خاکِ سمرقند
اٹھا تیمور کی تربت سے اک نور

شفق آمیز تھی اس کی سفیدی
صدا آئی کہ "میں ہوں روحِ تیمور

اگر محصور ہیں مردانِ تاتار
نہیں اللہ کی تقدیر محصور

تقاضا زندگی کا کیا یہی ہے
کہ تورانی ہو تورانی سے مہجور

خودی را سوز و تابے دیگرے دہ
جہاں را انقلابے دیگرے دہ"

اس نظم کے بارے میں جب پروفیسر آل احمد سرور نے اقبال کو لکھا کہ کیا شاعر کا مقصود 'تیموریت' کو زندہ کرنا ہے تو اس کے جواب میں اقبال نے ۱۲ مارچ ۳۷ء کے خط میں آل احمد سرور کو لکھا "تیمور کی روح کو اپیل کرنے سے تیموریت کو زندہ کرنا مقصود نہیں بلکہ وسطِ ایشیا کے ترکوں کو بیدار کرنا مقصود ہے۔ تیمور کی طرف اشارہ محض اسلوبِ بیان ہے۔" (اقبال نامہ، دوم، ص ۳۱۵)

ظاہر ہے کہ وسط ایشیا کے ترکوں کو بیدار کرنے کا مدعا اقبال کے نزدیک اس کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے کہ وہ متحد ہو کر دنیا کو ایک نئے انقلاب کی بشارت دیں۔ جو ایک طرف سرمایہ پرستی، طبقاتی جبر، ملوکیت اور ملائیت سے پاک ہو۔ دوسری طرف اس میں ایمان یا اسلام کی روح

جلوہ گر ہو۔ جیسا کہ ذکر آچکا ہے اشتراکی نظام پر اقبال کا سب سے بڑا اعتراض یہی تھا کہ اس کی بنیاد الحاد پر ہے۔ اگر اس اعتراض سے قطع نظر کر لیا جائے تو یہ ماننے میں تامّل نہیں ہونا چاہیے کہ اقبال بنی نوع انسان کی فلاح کے لیے مغرب کے سرمایہ دارانہ نظام کے مقابلے میں اشتراکی نظام کو قابلِ ترجیح سمجھتے تھے۔ پنڈت نہرو نے اپنی کتاب "تلاش ہند" میں جب یہ لکھا تھا کہ "عمر کے آخری دور میں اقبال زیادہ سے زیادہ سوشلزم کے قریب ہو گئے" تو ان کا اشارہ اسی حقیقت کی طرف تھا۔ منشی پریم چند کی طرح اقبال نے بھی اگرچہ مارکسزم کے مادی فلسفے کا باضابطہ مطالعہ نہیں کیا تھا اور نہ ہی اس پر ایمان لائے تھے لیکن دونوں کی دردمندی اور تصوّر پرستی نے ایک مثالی معاشرے کا جو خواب دیکھا تھا اور انسان دوستی کی جو قدریں انھیں عزیز تھیں وہ اشتراکی معاشرہ اور اشتراکی انسان دوستی کی قدروں سے بہت قریب تھیں۔ وہ جانتے تھے کہ دین و مذہب سے بے تعلقی کے باوجود اس معاشرے میں انسان کے لیے زیادہ آزادی فراغت، احساس مساوات اور اعتماد کی زندگی بسر کرنے کے امکانات موجود ہیں۔

سجّاد ظہیر اور ترقی پسند ادبی تحریک

بیسویں صدی میں جس ادبی تحریک نے ہندوستانی ادب کا رُخ بدل دیا، اس کے آہنگ و اسلوب اور مزاج و کردار پر دُور رس اثرات ڈالے، وہ ترقی پسند تحریک ہے۔ نہ صرف اُردو بلکہ دوسری ہندوستانی زبانوں میں بھی اس تحریک کو جو ہمہ گیر مقبولیت حاصل ہوئی، اس کے زیرِ اثر شعر و ادب میں جو نئے رجحانات رونما ہوئے، مواد، موضوع اور تکنیک کے جو کامیاب تجربے ہوئے، ہندوستانی ادب کی تاریخ میں اس کی مثال نہیں ملتی۔ یہ حقیقت جہاں اس بات کا ثبوت ہے کہ ہندوستانی تہذیب اور ادب میں اس تحریک کے پروان چڑھنے کے لیے حالات سازگار تھے، وہاں اس بات کو فراموش کرنا بھی ممکن نہیں کہ اس تحریک کے رہنما اور معمار اعلیٰ درجے کی تنظیمی صلاحیت کے مالک تھے۔ اُن میں وہ سچّی لگن، ایثار و استقلال کا وہ جذبہ اور دانش مندانہ قیادت کی وہ صلاحیت موجود تھی جس کے بغیر کوئی بھی تحریک اپنے مقاصد کے حصول میں کامیاب نہیں ہو سکتی۔

اس تحریک کے اولین معمار اور سب سے بڑے رہنما سید سجّاد ظہیر تھے۔

ان کی ذہانت، بصیرت، سنجیدہ انہماک اور ان کی بہترین تنظیمی اور تعمیری صلاحیت سے اس تحریک نے ہمہ گیر مقبولیت اور قوت حاصل کی۔ تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ ہندوستانی سماج اور تہذیب میں اس تحریک کے پنپنے اور برگ و بار لانے کے آثار و علائم پہلے سے موجود تھے۔ زمین نرم اور زرخیز تھی، آب و ہوا ساز گار تھی۔ ان کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے تیزی سے بدلتے ہوئے ہندوستانی سماج، انسانی رشتوں اور عوامی تحریکوں میں اس تحریک کی جڑوں کو ڈھونڈ نکالا اور اس تحریک کا رشتہ آزادی، جمہوریت اور سماجی انصاف کے لیے ہندوستانی عوام اور ساری دنیا کے عوام کی بڑھتی ہوئی جدو جہد سے جوڑا اور مضبوط بنایا۔

سجاد ظہیر نے لکھا ہے :

"ملک کے ہر ایک حصے میں ترقی پسند ادب کی تحریک ایک ناگزیر واقعہ کی طرح نمودار ہو رہی تھی ۔ ہماری تہذیب کا ماضی اور حال اس نئے ارتقا کا متقاضی تھا۔ ہم باہر سے کوئی اجنبی دانہ لاکر اپنے کھیتوں میں نہیں بو رہے تھے ۔"

(روشنائی ۔ ص ۴۲)

گذشتہ چالیس سال کی مدت میں یوں تو اس تحریک نے ملک کی تمام ترقی یافتہ زبانوں کے ادب کو متاثر کیا لیکن یہ واقعہ ہے کہ اردو میں اس تحریک کے اثرات کچھ زیادہ ہی وسیع اور دُور رس رہے ہیں۔ اس کا ایک سبب شاید یہ ہو کہ اُردو شعر و ادب میں ظلم و جبر کی قوتوں کے خلاف بغاوت اور سماجی انصاف اور آزادی کی حمایت کو ہمیشہ ایک برگزیدہ قدر کا درجہ حاصل رہا ہے دوسرا یہ کہ پریم چند، اقبال، جوش، حسرت موہانی

اور بعض دوسرے قوم پرست ادیبوں کی تخلیقات میں آزادی، جمہوریت، سامراج دشمنی اور اشتراکیت کے تصورات پہلے ہی اپنی جگہ بنا چکے تھے اور رومانی باغیانہ فکر کی ایک توانا لہر سارے ادب میں دوڑ رہی تھی۔ اس کے ساتھ ہی اُردو میں اس تحریک کی مقبولیت کا ایک بڑا سبب یہ رہا ہے کہ اس کے کچھ ممتاز رہنما سجاد ظہیر اور ڈاکٹر علیم خود اُردو کے ادیب تھے۔ اُردو ادیبوں اور دانشوروں کے حلقے میں ان کی کوششیں اور سرگرمیاں زیادہ موثر ثابت ہوئیں اور اس کے نتیجے میں اُردو میں اس تحریک کو نسبتاً زیادہ فروغ حاصل ہوا۔

سجاد ظہیر کی زندگی کا بیشتر اور بہترین زمانہ اسی تحریک کی تعمیر اور تہذیب میں بسر ہوا۔ ان کی شخصیت اس تحریک کی متحرک روح تھی۔ ایک بار لینن کے ایک طاقت ور حریف اور منشویک جماعت کے رہنما نے اعتراف کیا تھا کہ مخالف نظریہ وفکر کا مقابلہ اور بطلان تو دشوار نہیں لیکن ایک ایسے انسان (لینن) پر فتح پانا ناممکن ہے جو مارکسی نظریہ وفکر کی زندہ صورت ہو جو ہر لحظہ اپنے نظریہ کی ترویج ودفاع کے لیے منطقی اور سائنسی استدلال سے مسلح رہتا ہو۔ سجاد ظہیر بھی ترقی پسند نظریہ ادب کی ترویج واشاعت کے لیے ہمیشہ اسی طرح کمربستہ رہتے تھے۔ جو لوگ انھیں قریب سے جانتے ہیں ان سے یہ حقیقت پوشیدہ نہیں کہ کوئی بھی صحبت یا محفل ہو وہ ترقی پسند ادب، اقدار اور آدرشوں کے موضوع پر بات کرتے تھے۔ فن وادب کے ان مسائل کو چھیڑتے تھے جن پر انھوں نے ترقی پسند نقطۂ نگاہ سے غور وفکر کیا تھا، یا جو انھیں بے چین رکھتے تھے۔ عالمی ادب اور انسانی تہذیب کی تاریخ پر ان کی گہری نظر تھی۔ قانون کی اعلیٰ تعلیم نے ان کے ذہن کو منطقی استدلال کی قوت بخشی تھی۔ پھر ان کے طرزِ گفتگو میں ایسی سادگی، نرمی، شائستگی

اور خود اعتمادی ہوتی تھی کہ مخاطب کے دل میں بات بیٹھ جاتی تھی۔ اکثر ان کے حریف بھی جب ان سے ملتے تھے تو ان کے نقطۂ نگاہ اور خیالات سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہتے تھے۔ ان کی شخصیت خود پسندی، خود نمائی اور ادعائیت کے اس جارحانہ احساس سے عاری تھی جو عام طور پر بڑے رہنماؤں اور دانشوروں میں پیدا ہو جاتا ہے۔ ترقی پسند تحریک کو مقبول بنانے میں ان کی پُرخلوص اور پُروقار شخصیت کی سحر کاری اور دل داری کا بھی بڑا دخل رہا ہے۔

ترقی پسند ادیبوں کی تنظیم کا خیال کب پیدا ہوا؟ اور کن حالات میں اس تحریک نے جنم لیا؟ اس کی تفصیلی روداد سجاد ظہیر نے اپنے مضمون یادیں ۱۹۴۰ء اور اپنی کتاب "روشنائی" میں لکھی ہے۔ اس صدی کے چوتھے عشرے میں وہ انگلستان میں قانون کی اعلیٰ تعلیم حاصل کر رہے تھے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب جرمنی میں ہٹلری فاشزم کا طلوع ساری دنیا کی امن پسند جمہوری قوتوں کے لیے ایک بھیانک خطرہ بنتا جا رہا تھا۔ جرمنی، اسپین، اطالیہ اور آسٹریا کے بعد فرانس میں بھی فاشسٹ اور رجعت پسند طاقتیں سر اُٹھا رہی تھیں۔ عالمی معاشی بحران کی گرفت مضبوط ہوتی جا رہی تھی۔ ہندوستان میں ۳۰ء اور پھر ۱۹۳۲ء کی ستیہ گرہ کی تحریک کو بڑی بے دردی سے کچلا جا چکا تھا۔ تحریک آزادی کے کم و بیش تمام رہنما قید کیے جا چکے تھے۔ ہنگامی قوانین اور حکومت کے جبر و تشدد سے ہر طرف خوف و ہراس کی فضا طاری تھی۔ نوجوانوں میں غم و غصہ اور احساسِ بے چارگی نے عجیب ہیجانی کیفیت پیدا کر دی تھی اور انگلستان میں رہنے والے ہندوستانی نوجوانوں میں بھی غلامی اور جبر و استبداد کے وحشیانہ نظام سے آزادی حاصل کرنے کے جذبات پرورش پا رہے تھے۔ ان حالات کا ذکر کرتے ہوئے سجاد ظہیر نے لکھا ہے:

"ہم رفتہ رفتہ سوشلزم کی طرف مائل ہوتے جارہے تھے۔ ہمارا دماغ ایک ایسے فلسفہ کی جستجو میں تھا جو ہمیں سماج کی دن بدن بڑھتی ہوئی پیچیدگیوں کو سمجھنے اور ان کے سلجھانے میں مدد دے سکے...... مارکس اور دوسرے اشتراکی مصنفین کی کتابیں ہم نے بڑے شوق سے پڑھنا شروع کیں۔ جیسے جیسے ہم اپنے مطالعہ کو بڑھاتے، آپس میں بحثیں کرکے تاریخی، سماجی اور فلسفیانہ مسئلوں کو حل کرتے۔ اسی نسبت سے ہمارے دماغ اور روشن ہوتے اور ہمارے قلب کو سکون ہوجاتا تھا۔ یونیورسٹی کی تعلیم ختم کرنے کے بعد یہ ایک نئے لامتناہی تحصیلِ علم کی ابتدا تھی۔"

(نیا ادب اور کلیم۔ جلد ۴، نمبر ۱۔ ص ۷۰)

یہ ان کے ذہنی سفر اور اس تحریک کا نقطۂ آغاز تھا جو آج ہمارے ادب اور ادبی تاریخ کا قابلِ فخر حصہ ہے۔ سید سجاد ظہیر ۳۲-۱۹۳۱ء میں چھ ماہ کی رخصت پر ہندوستان آئے تھے۔ یہاں ۱۹۳۲ء میں انھوں نے اپنے ہم خیال اور ہم عمر نوجوان ادیبوں کی دس کہانیوں کا مجموعہ "انگارے" کے نام سے لکھنؤ سے شائع کیا۔ جس میں پانچ کہانیاں خود اُن کی اور باقی احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر کی تھیں۔ فنّی نقطۂ نگاہ سے یہ کہانیاں خام اور کمزور سہی لیکن ان کے ذریعے اُردو میں حقیقت نگاری کی ایک نئی روایت کی داغ بیل پڑی جو پریم چند اور سدرشن کی اصلاحی اور علینیت پسندانہ حقیقت نگاری سے بہت مختلف تھی۔ اس میں بقول سجاد ظہیر سماجی رجعت پرستی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان کا بے باکانہ اور باغیانہ اظہار تھا۔ اختر حسین رائے پوری نے ایک فرضی نام سے رسالہ "اردو" میں اس

کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے اس نئے رجحان کو سراہا۔ ہر چند کہ یہ کتاب قدامت پسندوں کے احتجاج پر حکومت نے ضبط کرلی لیکن اُردو افسانوی ادب میں اس نے ایک نئے موڑ کی نشان دہی ضرور کی۔ اس کے اثرات خاموشی سے اپنی جگہ بناتے رہے۔ پریم چند جیسے کہنہ مشق ادیب بھی نوجوانوں کی ان سرگرمیوں میں گہری دلچسپی لے رہے تھے۔

سجاد ظہیر اس مختصر قیام کے بعد جب لندن واپس آگئے تو اس کتاب کی اشاعت ہی سے نہیں، اس کی ضبطی سے بھی ان کے حوصلے بلند تھے۔ انھیں یقین ہو گیا تھا کہ ادیب اور دانشور بھی اپنے وطن کے مقدر بدلنے اور بنانے میں اہم رول ادا کرسکتے ہیں۔ انھوں نے ہندوستان کے چند انقلابی نوجوانوں کے تعاون سے لندن میں ترقی پسند ادیبوں کا ایک حلقہ بنایا جسے ۱۹۳۵ء میں باضابطہ ہندوستانی ترقی پسند مصنفین کی انجمن کا نام دیا گیا۔ اس کے جلسے پابندی سے ہونے لگے اور اس کا ایک مینی فسٹو بھی سائیکلو اسٹائل کراکے سجاد ظہیر نے ہندوستانی مصنفین کو بھیجا۔ منشی پریم چند کو جب یہ مینی فسٹو ملا تو انھوں نے نہ صرف یہ کہ اسے اپنے رسالہ ہنس میں شائع کیا بلکہ ایک ادارتی نوٹ میں ترقی پسند مصنفین کی اس انجمن اور اس کے مقاصد کو لبیک کہا:

> "ہم اس تنظیم کا دل سے خیر مقدم کرتے ہیں اور اُمید کرتے ہیں کہ وہ زندہ و تابندہ ہو۔ ہمیں اصل میں ایسے ہی ادب کی ضرورت ہے اور ہم نے یہی آدرش اپنے سامنے رکھا ہے۔ "ہنس" بھی ان ہی مقاصد کے لیے جاری کیا گیا ہے۔"
>
> (ساہتیہ کا ادیش۔ ص ۲۵۶)

اسی زمانے میں پریم چند نے اپنی مشہور کہانی "کفن" لکھی جو دسمبر ۱۹۳۵ء کے رسالہ "جامعہ" میں شائع ہوئی۔ انگارے کے افسانوں میں بے لاگ اور باغیانہ حقیقت نگاری کا جو انداز سامنے آیا تھا۔ یہ کہانی اس کی نکھری ہوئی اور فنی اعتبار سے زیادہ ترقی یافتہ صورت تھی گویا اس طرح پریم چند نے اپنی اصلاحی اور عینیت پسندانہ حقیقت نگاری کی روایت سے خود ہی انحراف کیا تھا۔ منشی پریم چند کی طرح ہندوستان کے دوسرے ادیبوں نے بھی اس تحریک اور اس کے مقاصد کی تائید کی۔ انھیں محسوس ہوا کہ یہ ان کے دل کی ہی نہیں، وقت کی آواز ہے۔ اس سے سجاد ظہیر کو مزید حوصلہ ملا۔ اسی زمانے میں پیرس میں فاشزم کے بڑھتے ہوئے خطرے کا مقابلہ کرنے کے لیے ادیبوں کا ایک عالمی اجتماع ہوا جس میں میکسم گورکی، رومین رولاں، ہنری باربس اور ٹامس مان جیسے عالمی شہرت رکھنے والے ادیبوں نے شرکت کی۔ اجتماع میں اس پر زور دیا گیا کہ رجعت پسند طاقتوں کا مقابلہ کرنے کے لیے اور تہذیب و انسانیت کی اعلیٰ قدروں کے تحفظ کے لیے ساری دنیا کے روشن خیال ادیبوں کو متحد اور بیدار ہو جانا چاہیے۔ سجاد ظہیر نے لکھا ہے کہ اس عالمی اجتماع کی کامیابی سے ان کے عزائم اور بھی بلند ہو گئے۔

۱۹۳۵ء میں جب تعلیم سے فارغ ہو کر سجاد ظہیر وطن واپس آئے تو ملک میں اس تحریک کو پھیلانے اور اسے کامیاب بنانے کا نصب العین ان کے سامنے تھا۔ اپنے والدین کے ساتھ وہ الہ آباد میں رہنے لگے۔ وہاں پریم چند، احمد علی، فراق گورکھپوری اور ڈاکٹر اعجاز حسین پہلے ہی اس تحریک کے ہم نوا ہو چکے تھے۔

سجاد ظہیر ان سے ملے اور پھر مولوی عبدالحق، جوش ملیح آبادی، ڈاکٹر تارا چند، رشید جہاں اور دوسرے نوجوان ادیبوں سے رابطہ قائم کیا۔ سب نے ان کی تائید کی۔ ہمت بڑھائی۔ وہ اس تحریک کو صرف اُردو تک محدود دیکھنا نہیں چاہتے تھے بلکہ دوسری بڑی زبانوں میں بھی اسے فروغ دینے کی خواہش رکھتے تھے۔ اس مقصد سے انھوں نے چند ماہ کے اندر ہندی، پنجابی، بنگالی اور گجراتی زبان کے ادیبوں سے رابطہ قائم کیا۔ وہ بڑی سرگرمی، مستعدی اور مجنونانہ لگن سے کام کر رہے تھے۔ اس تحریک کی تنظیم اور ادیبوں کے اشتراکِ فکر و عمل کے بارے میں بہت سے مسائل اگر ان کے ذہن میں روشن تھے تو کچھ نیم روشن اور غیر واضح بھی تھے۔

"روشنائی" میں انھوں نے لکھا ہے:

"جب ہم نے ترقی پسند ادبی تحریک کی تنظیم کی جانب قدم اُٹھایا تو چند باتیں خصوصیت کے ساتھ ہمارے سامنے تھیں۔ پہلی تو یہ کہ ترقی پسند ادبی تحریک کا رُخ ملک کے عوام کی جانب مزدوروں کسانوں اور درمیانہ طبقے کی طرف ہونا چاہیے۔ ان کو لوٹنے والوں اور ان پر ظلم کرنے والوں کی مخالفت کرنا، اپنی ادبی کاوش سے عوام میں شعور، حس و حرکت، جوشِ عمل اور اتحاد پیدا کرنا اور تمام ان آثار و رجحانات کی مخالفت کرنا جو جمود، رجعت، پست ہمتی پیدا کرتے ہیں۔ ہمارا اولین فرض ٹھہرا۔"

اس سے ظاہر ہے کہ اس عہد کے ہندوستان میں ایک ترقی پسند ادیب کا منصب کم از کم ان کے ذہن میں واضح تھا اور ان کا خیال تھا کہ ادیبوں کی تنظیم کے ذریعے اس تصوّر کو زیادہ سے زیادہ ادیبوں کی تائید و حمایت حاصل

ہوسکتی ہے چنانچہ چند ماہ کی تیاری کے بعد انھوں نے ترقی پسند ادیبوں کی پہلی کانفرنس کا اعلان کردیا جو اپریل ۱۹۳۶ء میں لکھنؤ میں منعقد ہوئی۔ اس کی صدارت منشی پریم چند نے کی اور اس میں حسرت موہانی، چودھری محمد علی ردولوی، ڈاکٹر عبدالعلیم، احمد علی، فیض احمد فیض، فراق گورکھپوری، ساغر نظامی، رشید جہاں اور دوسرے نوجوان ادیبوں نے شرکت کی۔ کانفرنس عام توقعات سے زیادہ کامیاب رہی۔ اس میں پریم چند نے جو خطبہ پڑھا وہ ترقی پسند نظریہ ادب کی وضاحت کے سلسلے میں ان کے منشور سے بھی زیادہ جامع اور مؤثر ثابت ہوا۔ بعد میں سجاد ظہیر نے اس کا انگریزی ترجمہ اور کانفرنس کی روداد کتابی شکل میں TOWARDS PROGRESSIVE LITERATURE کے نام سے شائع کی۔ کانفرنس میں سجاد ظہیر کو ہی اس کا جنرل سکریٹری چُنا گیا تھا۔ اس لیے اس کی قراردادوں اور پروگرام کو عملی جامہ پہنانے کی ذمہ داری ان کی تھی۔ اس سلسلے میں سب سے پہلا کام مختلف شہروں میں انجمن کی شاخوں کا قیام تھا۔ ملک میں ادیبوں کی یہ پہلی انجمن تھی جس کی تنظیم ادب کے بارے میں کچھ واضح اور مشترک مقاصد کے تحت عمل میں آرہی تھی۔ سجاد ظہیر نے مسلسل تگ و دو کے بعد چند ماہ کے عرصے میں الہ آباد، بنارس، لکھنؤ، کانپور، علی گڑھ، پٹنہ، لاہور، دہلی اور امرت سر میں اس کی شاخیں قائم کرلیں۔ نوجوان ادیبوں کے ساتھ پریم چند جیسے بزرگ ادیب بھی جو اس زمانے میں سخت علیل تھے، بڑی مستعدی اور جوش سے تنظیمی کاموں میں سجاد ظہیر کا ہاتھ بٹا رہے تھے۔ اپنے ۱۰ رمئی ۱۹۳۶ء کے ایک خط میں پریم چند نے بنارس سے سجاد ظہیر کو لکھا تھا:

"میں نے یہاں ایک برانچ قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ تم

اس کے متعلق جتنا لٹریچر ہو، وہ سب بھیج دو۔ تو میں یہاں لکھنے والوں کو ایک دن جمع کر کے بات چیت کروں۔ بنارس قدامت پرستی کا اڈا ہے اور ہمیں شاید مخالفت کا بھی سامنا کرنا پڑے لیکن دو چار بھلے آدمی تو مل ہی جائیں گے جو ہمارے ساتھ اشتراک کر سکیں، پھر میں پٹنہ جاؤں گا اور وہاں ایک شاخ قائم کرنے کی کوشش کروں گا۔" (روشنائی)

اس سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ جب پریم چند جیسی عمر اور مرتبہ کے ادیب اس تحریک کو فروغ دینے میں ایسے والہانہ شغف سے کام کر رہے تھے تو دوسرے نوجوان ادیب کیسی لگن اور دلچسپی سے اُسے کامیاب بنانے کی کوشش کر رہے ہوں گے۔ ایک سال بھی مشکل سے گزرا تھا کہ کرشن چندر، علی سردار جعفری، راجندر سنگھ بیدی، مجاز، جذبی، سید احتشام حسین، مخدوم محی الدین، اختر انصاری، احمد ندیم قاسمی، مرزا ادیب، کیفی اعظمی اور سبط حسن جیسے باصلاحیت ادیب اس تحریک سے متاثر ہوئے اور اس کے قریب آئے ان کے علاوہ ایسے ادیب بھی اس تحریک میں شامل رہے اور اس کے جلسوں میں سرگرمی سے حصہ لیتے رہے جو گاندھیائی یا قوم پرستانہ نقطۂ نظر رکھتے تھے مثلاً حیات اللہ انصاری، آنند نرائن ملاؔ، علی عباس حسینی، ساغر نظامی، علی جواد زیدی، سہیل عظیم آبادی وغیرہ۔

سجاد ظہیر کی کوشش یہی تھی اور ان کا خیال تھا کہ انجمن ترقی پسند مصنفین کے دروازے ان تمام ادیبوں کے لیے کھلے ہوں جو ملک کی آزادی، سماجی انصاف اور جمہوریت کے لیے عوام کی جد و جہد کی حمایت کرتے ہیں، جو زندگی کے بارے میں ایک واضح سائنسی اور عقلی نقطۂ نگاہ رکھتے ہیں۔ اس کا نتیجہ

یہ ہوا کہ اس تحریک اور تنظیم نے ایک متحدہ محاذ کی صورت اختیار کرلی جس میں ہر فکر و خیال اور ہر سیاسی مسلک کے ادیب شریک تھے۔ جواہر لال نہرو، سروجنی نائیڈو، رابندرناتھ ٹیگور، اچاریہ نریندر دیو، جے پرکاش نرائن، مولوی عبدالحق، ڈاکٹر عابد حسین، ڈاکٹر محمد اشرف سب کی حمایت اور سرپرستی اُسے حاصل تھی۔ واقعہ یہ ہے کہ ان مختلف الخیال اور ممتاز دانش وروں کو ترقی پسند تحریک کے پلیٹ فارم پر جمع کرلینا آسان نہیں تھا۔ پھر یہ تحریک صرف اُردو ہندی تک محدود نہ تھی، بنگالی، گجراتی، مراٹھی، تامل اور دوسری زبانوں میں بھی یہ پودا برگ و بار لا رہا تھا۔ سجاد ظہیر نے بار بار اس پر زور دیا کہ اس تحریک کا بڑا مقصد ملک کی تمام زبانوں کے عوام دوست ادیبوں کو متحد کرنا اور انھیں مل جل کر اپنے مشترکہ مسائل پر غور و فکر کرنے کی دعوت دینا ہے۔ ان کا عقیدہ تھا کہ اس طرح علاقائی اور لسانی حدیں ٹوٹیں گی، علیحدگی تفریق اور تعصب کا احساس کم ہوگا اور قومی ادب کو فروغ ہوگا۔ مختلف شہروں میں انجمن کی جو شاخیں قائم ہوئی تھیں ان کے جلسوں میں مختلف زبانوں کے ادیب حصہ لیتے تھے اس میں شک نہیں کہ اس مقصد میں انجمن کو قابلِ لحاظ کامیابی ہوئی۔ تحریک کی ابتدائی تشکیل کے دوران سجاد ظہیر نے ایک دوسرے اہم پہلو پر بھی خاص زور دیا۔ وہ تھا ادب کو محنت کش عوام کی زندگی، ان کے مسائل، ان کی آرزوؤں اور حوصلوں کا ترجمان بنانا۔ ہندی، بنگالی اور گجراتی کے بہت سے ادیب دیہاتوں اور محنت کش عوام کی صفوں سے نکل کر آئے تھے اور ان کے دکھ سکھ کی موثر ترجمانی کر رہے تھے۔ سجاد ظہیر کی کوشش اور خواہش یہ تھی کہ اُردو کے نوجوان ادیب بھی پریم چند کی طرح محنت کش عوام کی زندگی اور ان کی تحریکوں کے قریب آئیں۔ ان کا خیال تھا کہ اُردو ادب میں، جس کا بڑا سرمایہ اُمرا اور

متوسط طبقے کی تہذیبی اور جذباتی فضا کا ترجمان رہا ہے، اس طرح زیادہ وسعت، زیادہ قوت پیدا ہو گی اور اُردو کی ادبی زبان عام بول چال کی زبان سے قریب آئے گی۔ سردار جعفری، کیفی اعظمی اور مخدوم جیسے ادیب و شاعر، مزدوروں کی تحریکوں میں سرگرمی سے حصّہ لے رہے تھے۔ اس مقصد کے پیشِ نظر عام ادبی جلسوں کے علاوہ ایسے شہروں اور علاقوں میں بھی ترقی پسند ادیبوں کے اجتماع ہونے لگے جہاں مزدوروں کی تحریکیں زیادہ منظم تھیں، چنانچہ کلکتہ، بمبئی، احمد آباد، سورت، کانپور، مالیگاؤں اور مشرقی یو۔پی کے بعض علاقوں میں ترقی پسند ادیبوں کے جو اجتماع ہوئے ان کی کامیابی کا ایک سبب وہاں کے محنت کش عوام کی بیداری اور ان کی عملی شرکت بھی تھی۔ بقول سجاد ظہیر بیدار اور باشعور محنت کشوں نے ہماری ادبی تحریک کو پھیلانے اور مقبول بنانے اور اس کی پشت پناہی کرنے میں بہت بڑا حصّہ لیا۔

حقیقت یہ ہے کہ گزشتہ چالیس سال میں ترقی پسند ادیبوں کے ہاتھوں اُردو شعر و ادب کی مختلف اصناف میں جو وسعت، تازگی اور رنگارنگی پیدا ہوئی، مشاہدہ و تخیل کی جو گہرائی اور نیرنگی آئی، جو جاندار تجربے ہوئے وہ ملک کے عوام کی زندگی سے اسی قربت کا نتیجہ ہیں۔ ترقی پسند ادیبوں نے حقیقت نگاری کا جو تصوّر پیش کیا اس میں زندگی اپنی ساری گہما گہمی، تہ داری اور تنوع کے ساتھ ایک کل کے طور پر سمٹ آئی ہے۔ اس سے اُردو شعر و ادب میں نئی سمتوں اور نئے امکانات کے دروازے کھُل گئے۔

سجاد ظہیر کی شخصیت کا جوہر اعتدال و توازن کا ایک عجیب و غریب احساس تھا، عجیب اس لیے کہ وہ مارکسزم کے جس مسلک اور جس سیاسی جماعت سے وابستہ تھے اس میں سمجھوتے کی گنجایش نہیں تھی۔ پھر جس دور میں

انھوں نے اسے قبول کیا وہ انتہا پسندی کا دور تھا اور ادب میں بھی نظری اور عملی طور پر مارکسزم کا اطلاق بہت میکانکی ڈھنگ سے کیا جا رہا تھا۔ سجاد ظہیر ابتدا ہی سے افراط و تفریط سے نہ صرف خود بچے بلکہ تحریک کو بھی اس سے محفوظ رکھنے کی کوشش کی۔ ۱۹۳۹ء میں ہی انھوں نے ایک مضمون "اردو کی جدید انقلابی شاعری" میں ان شعراء کو ادبی دہشت انگیزی کا مرتکب قرار دیا تھا اور ان کی کڑی نکتہ چینی کی تھی جو انقلاب کی ایک رومانی اور بھیانک تصویر کھینچ رہے تھے اور ایک بلند منبر پر کھڑے ہو کر مزدوروں، کسانوں اور نوجوانوں کو خطاب کر رہے تھے۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اس تحریک میں انتہا پسندی اور ادعائیت کا دور اس وقت آیا جب سجاد ظہیر پاکستان جا چکے تھے اور مئی ۱۹۴۹ء کی بھیمڑی کانفرنس میں پرانے منشور کو رد کر کے ایک نیا منشور منظور کیا گیا جس کے نتیجے میں ترقی پسند ادیبوں میں باہمی اختلافات، ادعائیت، انتشار اور کم نگاہی کی ایسی فضا پیدا ہوئی جس سے تحریک کو نقصان پہنچا۔ اگر سجاد ظہیر ہندوستان میں ہوتے تو کم از کم ادبی سطح پر دار و گیر کی وہ صورت نہ پیدا ہوتی جو ہوئی۔

مارکسی ہونے کے باوجود سجاد ظہیر کا نظریۂ ادب اس تنگ نظری اور انتہا پسندی سے پاک تھا جو اس دور کے بعض دوسرے مارکسی نقادوں کی تحریروں میں نظر آتا ہے۔ وہ قدیم کلاسیکی ادب یا علامتی اور غنائی شعر و ادب کو محض جاگیردارانہ یا بورژوا مذاق و فکر کا کرشمہ کہہ کر رد نہیں کرتے تھے بلکہ اس کے اعلیٰ نمونوں کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے۔ وہ صرف مواد، موضوع یا انقلابی فکر پر نہیں تکنیک، فن اور زبان و بیان کی لطافتوں پر بھی یکساں نظر رکھتے تھے۔

روشنائی میں ایک موقع پر لکھتے ہیں:

"ہماری تحریک کے پھیلاؤ اور عوام سے ہماری بڑھتی ہوئی قربت اور ان سے براہ راست تعلق کے پیشِ نظر اب یہ اور بھی ضروری ہو گیا تھا کہ نئے حالات میں ترقی پسند ادب کے تمام تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کے لیے فن اور تکنیک کے مسائل پر مسلسل غور و فکر کیا جائے۔ تنقید بہتر ہو زبان و بیان پر عبور حاصل کرنے کی سعی کی جائے، ہمارے مبلغِ علم میں اضافہ ہو اور پیہم مشق اور تجربے کے ذریعے سے اپنی خامیاں اور کمزوریاں دور کر کے ادبی تخلیق کے تمام اصناف کی سطح کو بلند اور معیار کو اونچا کرنے کی کوشش برابر جاری رہے۔"

ترقی پسند ادیبوں کے ایک اجتماع میں جب مولانا حسرت موہانی نے اپنی غزل کی شاعری کو "ہوسناکی کی شاعری" قرار دیا اور کہا کہ ترقی پسند ادیبوں کی تخلیقات سنجیدہ اور بلند مقاصد کی ترجمان ہوں تو سجاد ظہیر نے ان کی رائے سے اختلاف کیا اور لکھا کہ ہمیں غزل کی شاعری، غنائی شاعری کی بھی ضرورت ہے۔ شعر و ادب کے بارے میں ان کے صحت مند اور متوازن رویے کا مطالعہ ان کی قابلِ قدر کتاب "ذکرِ حافظ" اور مضمون "اُردو غزل" میں بھی کیا جا سکتا ہے۔

سجاد ظہیر کی وسیع المشربی اور بلند خیالی اپنی جگہ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ تحریک کے بنیادی مقاصد کا سودا یا رجعت پسند خیالات سے سمجھوتہ کر سکتے تھے۔ جب اثر لکھنوی، ماہر القادری، خواجہ شفیع اور دوسرے بزرگ ادیبوں نے ترقی پسند ادب اور نظریۂ ادب پر حملے کیے تو انھوں نے مدلل طریقے سے ان کے اعتراضات کا جواب دیا۔

اپنے مختلف مضامین میں انھوں نے نہ صرف زندگی تہذیب اور ادب کے بارے میں ترقی پسند نظریات کی وضاحت کی بلکہ ان رجعت پسند اور عوام دشمن خیالات اور رجحانات کو بھی بے نقاب کیا جو دبے پاؤں آتے یا لائے جاتے ہیں۔ انھیں احساس تھا کہ قدامت پسندوں یا تحریک کے مخالفوں کے پاس نشر و اشاعت کے بہتر ذرائع ہیں اس لیے ترقی پسند ادب اور ادبی تصورات کی اشاعت کے لیے انھوں نے اشاعتی اداروں کے قیام اور ترقی پسند رسالوں کے اجراء پر بھی بہت زور دیا ان ہی کوششوں سے لکھنؤ میں حلقہ ادب کے نام سے ترقی پسندوں کا اشاعت گھر قائم ہوا۔

ترقی پسند تحریک کے آغاز و ارتقا کا زمانہ ملک میں فرقہ وارانہ کشیدگی اور اُردو ہندی کی بڑھتی ہوئی چشمک اور نزاع کا دور تھا۔ علاقائی، فرقہ وارانہ اور لسانی تنگ نظری اور عصبیت سے سجاد ظہیر سخت برہم اور بیزار رہتے تھے۔ انھوں نے کوشش کی کہ ان مسائل کے بارے میں ادیبوں کا ذہن صاف ہو اور اس کا زہر ادب میں نہ پھیلے۔ ملک کی قومی زبانوں خاص طور پر اُردو ہندی کے مسئلے پر وہ ایک وسیع علمی اور عوامی نقطۂ نگاہ سے غور و فکر کرتے تھے جس کا ثبوت اُردو ہندی اور ہندوستانی کے مسئلے پر ان کا وہ وقیع خطبہ ہے جو ۱۹۴۵ء کی حیدرآباد کانفرنس میں انھوں نے پڑھا تھا۔ مہاتما گاندھی اور پریم چند کی طرح وہ بھی مستقبل کے ہندوستان میں ہندوستانی کو کل ہند رابطے کی زبان بنانے کے حامی تھے۔ لیکن اس سلسلے میں وہ کسی جبر کے قائل نہ تھے۔ ان کا خیال تھا کہ جب تک اُردو ہندی ایک دوسرے کے قریب آکر بالکل ایک زبان کا روپ نہ اختیار کرلیں تعلیم اور حکومت کے کاموں میں دونوں کو مساوی درجہ دیا جائے۔

تحریک کے بعض دوسرے ممتاز اراکین مثلاً رام بلاس شرما، ملک راج آنند اور سید احتشام حسین نے بھی ملک کے لسانی مسائل، خاص طور سے اُردو ہندی کے بارے میں علمی معروضیت اور عوامی نقطۂ نگاہ سے لکھا۔ ان کے عقلی اور واضح نقطۂ نگاہ سے لسانی تعصب اور تنگ نظری کی طاقتوں کو صدمہ پہنچا۔ آزادی کے بعد اگر ملک کے لسانی مسائل کو سلجھانے میں سجاد ظہیر اور دوسرے ترقی پسند دانشوروں کے نقطۂ نگاہ کا احترام کیا جاتا تو کم از کم اُردو اس کس مپرسی کا شکار نہ ہوتی۔

سجاد ظہیر کا ایک بڑا کارنامہ اُردو میں اور ملک کی دوسری زبانوں میں بین الاقوامیت کے احساس و تصور کی اشاعت ہے۔ انھوں نے ہمیشہ کوشش کی کہ نوجوان ادیب نہ صرف یہ کہ دنیا کے محنت کش عوام کی انقلابی جدوجہد سے بلکہ دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے ادبی رجحانات اور بلند پایہ انقلابی تخلیقات سے بھی روشناس ہوں۔ "جدید فرانسیسی شعرا اور لوئی اراگاں" کے عنوان سے انھوں نے جو مقالے لکھے ان میں فرانسیسی شاعری کے نئے رجحانات اور لوئی اراگان کی انقلابی فکر و تخیل کا بڑی خوبی سے مطالعہ کیا۔ دوسرے نوجوان ترقی پسند ادیبوں سے بھی انھوں نے ایسے ہی موضوعات پر مضامین لکھوائے اور ترجمے کرائے۔

دوسری طرف انھوں نے اُردو کے باصلاحیت ترقی پسند ادیبوں کو سوویت یونین اور دوسرے اشتراکی ملکوں میں روشناس کرایا اور ان کی تصانیف کے ترجموں کی سفارش کی۔ تاشقند اور سوویت یونین میں کئی بار مجھے سوویت ادیبوں سے ان کی ملاقاتوں میں شریک ہونے کا موقع ملا اور کبھی کبھی ترجمان کے فرائض بھی انجام دینا پڑے۔ میں نے محسوس کیا کہ

وہ نہایت کھلے دل سے اور کبھی کبھی مبالغہ کے ساتھ ہندوستان کے ترقی پسند ادیبوں کو سراہتے ہیں۔ اکثر ادیبوں میں معاصرین سے چشمک یا کینہ اور حسد کی جو خاصیت ہوتی ہے اس سے ان کا وجود مبرّا تھا۔ وہ بعض ادیبوں مثلاً کرشن چندر اور فیض احمد فیض کو زیادہ عزیز رکھتے تھے شاید اس کا سبب بھی یہ ہو کہ انھوں نے زندگی اور ادب کے ترقی پسند نظریہ و اقدار سے زیادہ استقلال کے ساتھ وفاداری برتی۔

ایک بار کہنے لگے کہ پاکستان میں پارٹی کے تنظیمی کاموں کے دوران میں نے پارٹی کی رکنیت چاہنے والے نوجوانوں سے ایک سوال نامہ پُر کرایا جس میں ایک کالم یہ بھی تھا کہ کس طرح کے محرکات انھیں اشتراکی نظریات کے قریب لائے۔ مجھے یہ دیکھ کر بڑی حیرت ہوئی کہ بیشتر نوجوانوں نے کرشن چندر کی تصانیف کو اپنی اشتراکیت دوستی کا اصل محرک قرار دیا تھا۔

پاکستان کے زمانۂ قیام میں اگرچہ اُن کا زیادہ وقت سیاسی کاموں اور روپوشی یا قید و بند میں گزرا لیکن وہاں بھی اپنی تصنیف "روشنائی" مکمل کر کے انھوں نے اس تحریک کی گرانقدر خدمت انجام دی۔

"روشنائی" دراصل ۱۹۴۸ء تک اس تحریک کے نشیب و فراز کی غیر رسمی تاریخ ہے اس کے علاوہ وہاں سے انھوں نے جو خطوط لکھے اور ان میں ترقی پسند ادیبوں کی نگارشات پر جو تبصرے کیے انقلابی ادیب کے کردار اور منصب کا جو بلند آدرش پیش کیا وہ بھی اس تحریک سے ان کی بے مثل وفاداری کا ثبوت ہیں۔

ہندوستان واپس آنے کے بعد انھوں نے محسوس کیا کہ اگرچہ ترقی پسند ادیبوں کے فن میں اب زیادہ پختگی اور گہرائی پیدا ہو گئی ہے اور ترقی پسندی

کے آدرش ہمارے تخلیقی ادب کی شریانوں میں گرم خون کی طرح رواں دواں ہیں، تاہم اس کی تنظیم کا شیرازہ بکھر گیا ہے۔ یہ بھی کہا جا رہا تھا کہ اب اس تحریک کو باضابطہ تنظیم کی ضرورت نہیں۔ لیکن ۱۹۶۶ء میں جب انھوں نے محسوس کیا کہ ملک کے سیاسی اور سماجی نظام کی طرح ادب میں رجعت پسند طاقتوں کا نفوذ و اثر بڑھ رہا ہے، نوجوان ادیب بے یقینی، بے زاری، بے جہتی، اور خود پرستی کا شکار ہیں، ملک کے اور ساری دنیا کے بدلے ہوئے حالات دانشوروں کو مل کر غور و فکر کرنے کی دعوت دیتے ہیں تو دسمبر ۱۹۶۶ء میں آخری بار انھوں نے ترقی پسند ادیبوں کی ایک کل ہند کانفرنس بلائی جو مباحثوں اور مذاکروں کی گرمی اور دلچسپی کے لحاظ سے بیحد کامیاب رہی۔ اس میں انجمن کا ایک نیا دستور اور منشور منظور کیا گیا جس کے مطابق ترقی پسند مصنفین کی انجمن کو ایک غیر الحاقی اور مرکزی تنظیم کی صورت دی گئی۔

اس دوران سجاد ظہیر ترقی پسند ادیبوں کی عالمی تحریک، خاص طور پر افرو ایشیائی ادیبوں کی تحریک میں بڑی سرگرمی سے حصّہ لیتے رہے، اس کے اجتماعوں میں مقالے پڑھے اور اس کی تنظیم کو مضبوط بنایا۔ وہ سامراجی غلامی اور ہر طرح کے استحصال سے اقوام عالم کی نجات اور آزادی کے علمبردار تھے اور ہر اس تحریک کے حامی جو اس بلند مقصد کے حصول میں مدد کرتی ہو۔

سجاد ظہیر بے مثل تنظیمی صلاحیت ذہانت اور اعلیٰ درجہ کی تخلیقی قوت کے مالک تھے۔ ان کی تصنیفی زندگی کے اولین نقوش "انگارے" کے افسانے اور ناولٹ "لندن کی ایک رات" شاہد ہیں کہ اگر وہ تخلیقی کام جاری رکھتے تو بلاشبہ آج ہندوستانی ادب میں صف اول کے فن کار ہوتے۔ ان کے تنقیدی مضامین بھی ذوق ادب کی پختگی فکر و نظر کی گہرائی اور اعلیٰ تنقیدی شعور کے گواہ ہیں۔ ان کی

نثر میں ہر جگہ اظہار و اسلوب کی سادگی، پُرکاری، شگفتگی، علمیت اور فطری ذہانت کے عناصر نمایاں نظر آتے ہیں۔

اُن کی تصانیف اور تحریروں کا سرمایہ کتنا ہی محدود اور مختصر سہی، اُردو ادب میں ان کی بقا کا ضامن ہے لیکن فی الحقیقت ان کا عظیم کارنامہ ہندوستانی ادب میں اس صدی کی سب سے بڑی تحریک کی قیادت ہے تحریک جو ہندوستانی ادب کی تاریخ کا ایک مہتم بالشان باب ہے ایسے عہدآفریں دانشور صدیوں میں پیدا ہوتے ہیں۔

کرشن چندر ــ ایک جائزہ

کرشن چندر کی موت کے ساتھ نہ کسی عہد کا خاتمہ ہوا نہ کسی ادبی تحریک یا دبستاں کا۔ ان کی موت کے ساتھ صرف ایک صنّاع سو گیا۔ ایک موقلم کھو گیا ہے ـــ موقلم جو ہزار شیوہ زندگی اور فطرت کی ایسی بے لاگ، بے نام اور معنی خیز تصویریں بنانے پر قادر تھا جن پر دوسرے مصوّر صرف رشک کر سکتے ہیں۔ ابھی یہ سمجھنا بھی مشکل ہے کہ کرشن چندر کے بے شمار لفظی پیکروں اور صنّاعی کے مرقعوں میں جو بے مثل دل کشی اور زیبائی، قوت اور کیفیت ہے اس کا اصل سرچشمہ کیا ہے؟ یہ نسخۂ کیمیا انھیں کہاں سے ملا تھا؟ وہ کون سا نشہ تھا جس سے ان کا وجود ہمیشہ سرشار رہا؟

سچّی بات تو یہ ہے کہ بیسویں صدی میں اُردو کے افسانوی ادب کی دیو زاد شخصیتوں میں کرشن چندر کا نام (سرِ فہرست ہو یا نہ ہو) ہمارے اجتماعی حافظے کا سب سے زیادہ جاندار مضطرب اور متحرک پیکر بن چکا ہے۔ ایسی ہمہ جہت مقبولیت اب تک کسی دوسرے افسانہ نگار کے حصّے میں نہیں آئی۔ نثری اسلوب کی ایسی روشن انفرادیت کہ ہر سطح اور ہر طبقے کا قاری صرف

چند سطریں پڑھ کر پکار اُٹھے "یہ کرشن چندر ہے"۔ اب تک اُردو کے کسی ادیب کا مقدر نہیں بنی۔ ایسا جادوگر جو ذہین سے ذہین قاری کو بھی حسن و عشق کی رنگینیوں اور فطرت کی رعنائیوں کی سیاحت کراتا ہوا چپکے سے زندگی کی المناک حقیقتوں کے دہانے پر لا کر کھڑا کر دیتا ہو۔ جس کی رواں دواں تحریر میں حریر و اطلس کی نرمی اور تیر و نشتر کی تیزی ہو۔ کرشن چندر کے اسی آسیبی تسلط کا نتیجہ تھا کہ کچھ نوجوان ادیب ان کے منکر ہوئے اور یہ انکار دشمنی کی حدوں میں جا پہنچا۔ شاید اُردو افسانے کو نئے امکانات اور تخلیقی اظہار کی نئی منزلوں تک لے جانے کے لیے یہ سرکشی ضروری بھی تھی۔ جس طرح کم و بیش نصف صدی پہلے 'انگارے'، کے افسانہ نگاروں اور پھر کرشن چندر، عصمت چغتائی، منٹو، بیدی اور ندیم کے لیے یہ ضروری تھا کہ وہ افسانہ کو پریم چند کی تصور پرستانہ، اصلاحی حقیقت نگاری سے آگے کی راہ دکھائیں۔ انھوں نے ایسا ہی کیا لیکن پریم چند کی عظیم روایت کو مان کر، اس کی قوت اور مقبولیت کے حقیقی اسباب و عناصر کو سمجھ کر۔ ان کی کامیابی کا راز بڑی حد تک اسی میں مضمر ہے۔ لیکن نئے افسانہ نگاروں کی بغاوت کے پیچھے تخلیقی ہنر کا یہ صحت مند احساس نظر نہیں آتا۔ نتیجہ معلوم؟ مشکل یہ ہے کہ کرشن چندر کے قلم میں دل و دماغ پر چھا جانے کی جو قوت رہی ہے اور جس تیزی اور کثرت سے انھوں نے لکھا ہے اس کی بنا پر سنجیدہ قارئین اور ان کے قدرشناس بھی ابھی تک ان کی روایت اور ان کے فن کا کوئی علمی اور معروضی مطالعہ پیش کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں۔ اندیشہ یہی ہے کہ ابھی اس کے لیے مدت درکار ہو گی۔

ہر سچے رومانی کی طرح کرشن چندر کے وجود میں ابتدا ہی سے بغاوت کے شعلے اور سرکش فکر کے وحشی بگولے رقص کر رہے تھے۔ وہ کائنات کے ہر منظر، حسن کے ہر پیکر اور زندگی کے ہر تجربے پر کبھی حیران و ششدر ہو کر اور کبھی وفورِ مسرت یا انتہائے غم سے لرزہ بر اندام ہو کر غور و فکر کر رہے تھے۔ نیلے آسمان کے نیچے وجود پذیر ہونے والی ہر شے، ہر واقعہ، ہر رنگ ہر مہک، ہر آواز، ہر آہٹ جیسے ان کے تخیل میں نقاشی کر رہی تھی۔ وہ روزِ اوّل سے ہی قدرت اور انسان کے لازوال اور بے کراں حسن کو آغوش میں لینے کے لیے بے قرار تھے۔ لیکن بچپن ہی میں ایسا ہوا کہ پونچھ کے ایک ہم سن راجکمار نے، جس کے وہ مہمان تھے، ان کا سفید متھے والا خوبصورت چاقو چھین لیا اور واپس نہیں دیا۔

"مجھے بہت بعد میں معلوم ہوا کہ یہ لوگ اسی طرح کرتے ہیں۔ سفید متھی والا چاقو، کوئی حسین لڑکی، زرخیز زمین کا ٹکڑا سب اسی طرح ہتھیاتے ہیں۔ پھر واپس نہیں کرتے۔ اسی طرح تو جاگیرداری چلتی ہے۔ مگر اچھا نہیں کیا ان لوگوں نے۔ دو آنے کے چاقو کے لیے مجھے اپنا دشمن بنا لیا۔ وہ سفید چاقو آج تک میرے دل میں کھبا ہوا ہے۔ ایک طرح سے میں نے آج تک جو کچھ لکھا ہے اسی سفید چاقو کو واپس لینے کے لیے لکھا ہے.... اگر وہ لوگ میرا چاقو میرے ہاتھ سے نہ چھینتے تو یہ قلم میرے ہاتھ میں کیسے آتا۔"

(مٹی کے صنم)

سماج کی ظالمانہ اونچ نیچ، بے رحمیوں اور بے انصافیوں کا احساس

کرشن چندر کو ہونے لگا تھا لیکن شعور دھندلا تھا۔ مارکسزم اور اشتراکی نظریات کے مطالعے نے صرف اتنا کیا کہ ان سمتوں اور میدانوں کی نشاندہی کر دی جن کی طرف اس جوالامکھی کے لاوے کو بہنا تھا۔ تاکہ حسن اور زندگی اور معصومیت سے انھیں جو والہانہ عشق تھا اس کی تسکین اور تکمیل کی راہیں عملی اور عقلی طور پر ان کے سامنے روشن ہو سکیں۔ وہ زیادہ دنوں تک سرابوں میں نہ بھٹکیں۔ تاریخی اور مادی حقائق کا شعور انھیں سماج کی ان جابر قوتوں تک لے جائے جو زندگی، آزادی، حُسن اور معصومیت پر بے دریغ شبخون مارتی ہیں۔ کرشن چندر کے ذہنی سفر کا یہ پہلا موڑ آخری موڑ تھا۔ اگرچہ تخلیقی سفر میں انھیں بہت سے مرحلے پیش آئے، کئی پیچ وخم سے گزرے۔ اظہار کی تڑپ اور جینے کی آرزو میں ان کا قلم پستیوں اور بلندیوں دونوں سے ہمکنار ہوا لیکن یہ تو ہر بڑے اور بسیار نویس فنکار کی طرح تخلیق کاری کی شریعت کے عین مطابق تھا۔ اہم بات یہ ہے کہ ایک فنکار کی حیثیت سے کرشن چندر کی باغی روح نے کوئی سمجھوتہ نہیں کیا۔ کبھی ہار نہیں مانی۔ کسی ترغیب، لالچ یا خوف کے آگے اپنے قلم کو سرنگوں نہیں کیا۔ سامراجی طاقتوں اور سرمایہ پرست سیاسی فلسفوں کے پُرفریب نعروں اور عوام دشمن سازشوں کی حقیقت وہ آخر دم تک اپنے قارئین کو سمجھاتے رہے۔ اُردو نثر میں سماجی اور سیاسی طنز کے شاہکار اگر کہیں ملتے ہیں تو کرشن چندر کی تحریروں میں۔ اس میدان میں کوئی دوسرا ان کا حریف و مقابل نہیں۔ گدھے کی سرگزشت، پشاور اکسپریس، ماہر نفسیات، اُردو کا نیا قاعدہ، مینڈک کی گرفتاری، عورتوں کا عطر، اُلٹا درخت، قحط اگاؤ، بکری بندھ، جامن کا پیڑ اور دوسری بے شمار تخلیقات میں طنز و مزاح کا جو

شگفتہ، شائستہ اور تیکھا انداز ملتا ہے وہ کرشن چندر کے ساتھ ختم ہو گیا۔ بارہ بنکی کے گدھے کی زبانی انھوں نے ہندوستان اور ساری دنیا کے سیاسی نظاموں اور فلسفوں کو جس طرح انسان دوستی کی کسوٹی پر کسا ہے اور نوکر شاہی کی لعنتیوں کو انسانی دکھ درد کی میزان پر تولا ہے اس میں ان کا کوئی شریک نہیں۔

کرشن چندر کی حقیقت پسندی اور رومانیت دونوں انقلابی شعور سے زیادہ احتجاجی اور عقلی احساس و فکر کا ذریعۂ اظہار رہیں۔ مارکسزم نے انھیں انسانی سماج اور اس کے طبقاتی کردار کا جو عرفان بخشا تھا اور اس کے نتیجے میں جبر و استحصال کے خلاف محنت کش عوام کی جد و جہد میں ان کی حمایت اور طرفداری کا جو حوصلہ انھیں ملا تھا وہ ان کی شخصیت اور تخلیقی ذہانت کا ایک متحرک حصّہ بن چکا تھا۔ ایک دانشور اور ایک ادیب کی حیثیت سے ان کی شناخت کا سب سے نمایاں نشان یہی تھا۔ اس کے باوجود وہ اس معنی میں انقلابی ادیب نہیں تھے جس معنی میں گورکی تھا۔ وہ بن بھی نہیں سکتے تھے۔ اس لیے اس کا انھوں نے کبھی دعویٰ بھی نہیں کیا۔ 'جب کھیت جاگے'، جیسی چند استثنائی تحریروں سے قطع نظر کرشن چندر کی حقیقت نگاری کو انقلابی یا اشتراکی حقیقت نگاری کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ سبب ظاہر ہے۔ ہندوستان کے محنت کش عوام — مزدوروں اور کسانوں کی انقلابی جد و جہد جب تک کوئی واضح اجتماعی اور منظّم صورت اختیار نہ کرے۔ ادیب محض تخیل کے سہارے نہ اس کی تصویر کشی کر سکتا ہے، نہ گورکی کی طرح انقلابی ادب کا خالق ہو سکتا ہے۔ البتہ اگر کوئی ادیب اس سرمایہ دارانہ طبقاتی نظام کے گھناونے پن اور بے رحم تضادات کے خلاف اپنے اور عام انسان

کے احتجاجی جذبات کو گویائی دے سکے یا آرٹ کی مؤثر زبان میں ادا کر سکے تو یہ بڑا کام ہوگا۔ کرشن چندر نے ساری زندگی ادیب کے اسی منصب کو ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے کسی باشعور قاری سے یہ حقیقت پوشیدہ نہیں کہ گذشتہ چالیس سال میں ہندوستان میں بلکہ ساری دنیا میں جہاں جہاں غلامی اور ظلم و تشدد کے خلاف بغاوت اور نفرت کی بجلیاں کوندی ہیں احتجاج اور اشتعال کے شعلے لپکے ہیں وہاں کرشن چندر نے اپنے آپ کو موجود پایا ہے۔ جہاں جہاں افلاس، بھوک، قحط، اجارہ داری اور زر پرستوں کی حیوانیت نے انسانیت کا گلا دبایا ہے وہاں کرشن چندر نے اپنے آپ کو موجود پایا ہے۔ جہاں جہاں انسان کی معصوم آرزوئیں، اس کے سرمدی نغمے سسک سسک کر دم توڑنے لگے ہیں وہاں کرشن چندر نے اپنے آپ کو موجود پایا ہے۔ جہاں فرقہ و مذہب کے نام پر انسان کے مقدس لہو کی ارزانی ہوئی ہے بربریت کا برہنہ رقص ہوا ہے، وہاں کرشن چندر نے اپنے آپ کو موجود پایا ہے۔ کیا عصر حاضر کا کوئی دوسرا ادیب یہ دعویٰ کر سکتا ہے؟

کرشن چندر کی کہانیوں اور ناولوں میں بلا مبالغہ سیکڑوں کردار ہیں ہر طبقہ، ہر ذہنیت، ہر پیشہ اور ہر علاقہ کے کردار — ان میں ایسے البیلے اور جاندار کردار بھی ہیں جو کہانی سے نکل کر قاری کے دل و دماغ کی مخلوق بن جاتے ہیں جیسے ونتی، شیام، کالو بھنگی، دانی، کچرا بابا، لاجی، موہنی، بھگت رام، راگھو راؤ، تائی ایسری، دی سٹی، پریتو وغیرہ۔ پھر یہی نہیں، کرشن چندر کے ناولوں اور کہانیوں میں وادیاں، سڑکیں، پل، سمندر، آسمان، آبشار، درخت، پھول، پرند چرند سب علامتی یا تمثیلی کردار بن جاتے ہیں اور

یہ سب مل کر ایک ایسے مؤثر اور معنی خیز ماحول کی تخلیق کرتے ہیں جو کسی دوسرے فنکار کی تخلیقات میں نہیں ملتا۔ یہ سب درست لیکن مجھے اکثر محسوس ہوا ہے کہ جیسے کرشن چندر کی تمام تخلیقات کا ہیرو صرف ایک ہے۔ اور وہ ہے خود کرشن چندر کی ذات۔ صرف 'مٹی کے صنم' یا 'یادوں کے چنار' یا اس قبیل کی دوسری کہانیوں میں نہیں جہاں آپ بیتی کے انداز میں مصنّف نے اپنے ماحول اور معاشرے سے اپنے رشتوں کو محاکاتی انداز سے اجاگر کیا ہے۔ دوسری کہانیوں اور ناولوں میں بھی مجھے کرشن چندر کے وجود کی اندرونی تہیں کھلتی اور بے نقاب ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ان کے باطنی تضادات، الجھنیں، محرومیاں، دبی کچلی ہوئی نفرتیں، آوارگیاں، آسودگیاں، ناکردہ گناہوں کی حسرتیں، کردہ گناہوں کی جوان لذتیں، ہر رنگ کے تجربات جن سے وہ گذرے، ہر نوع کے خیالات جو ان کے ذہن میں آئے۔ یہ سب ان کی تحریروں میں بے محابا در آتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے جیسے کرشن چندر کا وجود پارہ پارہ ہو کر تمام تحریروں میں بکھر گیا ہو۔ لیکن ان کی ذات سے وابستہ یہ تمام صفات انھیں بیسویں صدی کا انسان تو بناتی ہیں 'ہیرو' نہیں بناتیں۔ ہیرو صرف اپنے تجربات کی زنجیروں کا اسیر نہیں ہوتا وہ انھیں پگھلا کر ایسی کمندیں بناتا ہے جو شش جہات کو اسیر کر سکیں۔ وہ معاندانہ حالات اور حریف قوتوں سے پسپا ہونے کے بجائے کچھ اور جری اور جواں ہمّت ہو جاتا ہے۔ وہ حالات کی سازشوں کے بارے میں استقلال کے ساتھ سوچنے اور ان سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ رکھتا ہے۔ وہ اپنی ادنیٰ محرومیوں اور ناکامیوں پر پردہ نہیں ڈالتا بلکہ ان سے بلند ہو کر وہ بنی نوع انسان کے دکھوں، جراحتوں

اور اذیتوں کو اپنے جذباتی وجود میں تحلیل کر لیتا ہے۔ وہ انسان کے ان گنت خوابوں کی شکستہ کڑیاں جوڑ کر، تاریخی تواتر سے، ایک حسین تر خواب مرتب کرتا ہے جس کے تحفظ اور بقا کے لیے وہ ایسے وسائل تلاش کرتا ہے جن کے کارگر اور نتیجہ خیز ہونے پر وہ خود بھی ایمان رکھتا ہو اور اس یقین و اعتماد کو دوسروں تک پہنچاتا ہو۔

کرشن چندر کا کردار اپنی تصانیف میں ایک ایسے ہی ہیرو کی طرح ابھرتا ہے۔ ہیرو جو تزکیہ ذات کے مرحلوں سے گزر کر تخلیق کار کے اعلیٰ منصب تک پہنچا ہے۔ اس کی رومانیت حیات انسانی اور اس کے گرد پھیلے ہوئے حسن کی پرستش کے سوا کچھ نہیں۔ وہ انسان کو قدرت اور تاریخ کے وسیع تر تناظر میں دیکھتا ہے۔ اس کی بغاوت اور بت شکنی ہمیں انسانیت اور عقلیت کے شفاف لباس میں نظر آتی ہے۔ وہ قدامت پرستی اور ماضی کے آسیبی سایوں سے انسان کو محفوظ رکھنا چاہتا ہے۔ مذہبی جنون، فرقہ واریت اور ظلمت پرستی کی اس کے یہاں کوئی جگہ نہیں۔ وہ جانتا ہے کہ اپنی عقل و تدبیر سے وہ قدرت کے شانہ بہ شانہ چل کر آج جس منزل تک پہنچا ہے اب اس سے آگے کا سفر درپیش ہے۔

"جس دن میری ماں نے مجھے جنم دیا، میں بہت کمزور تھا
جس دن چشمۂ ویری ناگ نے جہلم کو جنم دیا وہ بھی بہت کمزور تھا۔

مگر وہ آگے چلا اور اس میں ندی نالے آ کر ملے۔ میں آگے چلا اور مجھ میں دن رات آ کے ملتے رہے۔ پھر ہم دونوں زندگی کی چٹانوں پر گھسٹتے گئے اور حالات کی کھائیوں میں آبشار بن کر

گرے۔ ہم نے کھیتوں کو سیراب کیا اور پھولوں کی خوشبو سونگھی
ہم نے لوگوں کے درمیان پل باندھے اور کشتیاں چلائیں اور
پانی کے ہاتھوں سے مصلحتیں کیں اور ہم ساری دنیا پر پھیل گئے۔
جہلم ایک انسان۔
انسان ایک دریا ہے۔"

(دسواں پُل)

یہ انسان جو کائنات پر محیط اور اس کا فاتح رہا ہے آج تاریخ کے اس موڑ پر ایک سفاک طبقاتی نظام کی مشین کا پُرزہ بن کر عجیب بے بسی محسوس کرتا ہے۔ وہ کارخانوں اور کھیتوں میں اپنا لہو بیچتا ہے۔ عالمی جنگوں اور دنگوں میں ہلاکت کا شکار ہوتا ہے۔ بھوک، قحط، بیکاری اور وباؤں کے بھوت اس کے تعاقب میں رہتے ہیں۔ کرشن چندر ہمہ وقت انسان کے اس درد سے بے چین رہتا ہے۔ اس بے اماں درد کو اس نے اپنی کہانیوں میں پوری شدت سے بکھیر دیا ہے۔ لیکن وہ اسی پر اکتفا نہیں کرتا۔ اس درد سے نجات کی راہیں بھی دکھاتا ہے۔ وہ انسان کی قوت تسخیر و تخلیق پر اس کا اعتماد بحال کرتا ہے۔ کسی دوسرے افسانہ نگار نے یہ کام شاید ایسی ہوش مندی، دل سوزی اور کمال و خوبی کے ساتھ انجام نہیں دیا۔

اس سورما شخصیت کے، جس کا نام کرشن چندر ہے، ہزاروں پہلو ہیں۔ اس کی مختصر سے مختصر تحریر میں بھی اس کا کوئی نہ کوئی گوشہ ضرور جھلک اُٹھتا ہے۔ اس کی جمالیاتی حس اتنی لطیف، رچی ہوئی اور منفرد ہے کہ ہر سطح کا قاری بیک نظر اس کی شناخت کر لیتا ہے۔ اُردو افسانہ اور ناول کی روایتی اور مانوس ہیئت میں شکست و ریخت کا عمل جو حال

میں شروع ہوا ہے حقیقت میں اس کا آغاز کرشن چندر نے ہی کیا تھا۔ انھوں نے ہمیشہ اپنے مواد اور موضوع کی مناسبت سے ہیئت اختیار کی۔ یہ سوچے بغیر کہ اسے افسانہ کہا جائے گا یا تمثیل، فنطاسیہ یا انشائیہ، ناول یا رپورتاژ یا کچھ بھی نہیں۔ کرشن چندر کے سرمایۂ ادب میں اسلوب و اظہار، ٹکنیک اور ہیئت کے جو رنگا رنگ تجربے ملتے ہیں اگر اُردو افسانوی ادب کے سارے تجربات کو یکجا کیا جائے تب بھی کیفیت اور کمیت کے لحاظ سے کرشن چندر کا پلّہ بھاری رہے گا۔ اس میدان میں کرشن چندر نے جس اعتماد، جرات، وسعت فکر اور تخیئلی نادرہ کاری سے کام لیا ہے، کوئی دوسرا ادیب ان کے آس پاس بھی دکھائی نہیں دیتا۔ ممکن ہے کچھ حضرات غالیچہ، نکڑ، چھڑی یا سپنوں کے اشارے جیسی کہانیوں کو جدید تر ٹکنیک کی کہانیاں کہنے پر اصرار کریں۔ لیکن میری دانست میں ان کی ایسی بہت سی کہانیاں بھی جن میں سماجی حقائق کا تجزیہ نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ جدید کہی جا سکتی ہیں۔ مثال کے طور پر مہالکشمی کا پل، کالو بھنگی، دو فرلانگ لمبی سڑک، بالکونی، ان داتا، کہانی کی کہانی اور زندگی کے موڑ پر ــــ یہ اور ایسی دوسری بے شمار کہانیاں مواد اور ہیئت کی فن کارانہ ہم آہنگی اور ٹکنیک کی تازگی کے اعتبار سے ہمیشہ یادگار رہیں گی۔ یہاں مواد، کرشن چندر کے صناع ہاتھوں سے جملہ جملہ فقرہ فقرہ ایسی سہولت سے ایک فنپارہ میں ڈھلتا چلا گیا ہے جیسے کمہار گیلی مٹی سے خوب صورت ظرف ڈھالتا ہے۔ کرشن چندر کی ہر کامیاب کہانی اپنے آپ میں ایک آزاد، جامع اور مکمل تجربہ ہے۔ جسے مشاہدہ، تخیئل اور اظہار کی اچھوتی قوّت نے فکر انگیز پیکر عطا کیا ہے۔ ان کہانیوں کا اگر قریب سے تجزیہ کیا جائے تو

اندازہ ہوگا کہ ظاہری سادگی کے پیچھے پیچیدہ سماجی اور نفسیاتی رشتوں کا کیسا گہرا شعور اور نازک احساس پوشیدہ ہے اور اسے کتنے لطیف موزوں اور مؤثر پیکر میں ادا کیا گیا ہے۔

ترقّی پسند تحریک اور اُردو ناول

ادبی تحریکیں اپنے رویّے اور رجحان کے اعتبار سے تین طرح کی ہوتی ہیں، اوّل ایسی تحریکیں جو زبان و بیان، اسلوب و اظہار یا پھر تکنیک میں تبدیلیوں اور تجربوں کو اپنا مطمحِ نظر بناتی ہیں۔ دوم ایسی تحریکیں جو مخصوص نوعیت کے انفرادی تجربات اور اُن کے تخئیلی اظہار پر زور دیتی ہیں۔ سوم ایسی تحریکیں جن کی اساس اجتماعی احساس و شعور اور ایک واضح فکری نظام پر ہوتی ہے۔ اول الذکر دونوں قسم کی تحریکوں کے مقابلے میں آخر الذکر کا حلقۂ اثر زیادہ وسیع، اس کے سرچشمے زیادہ متنوع، اس کی جڑیں زیادہ گہری اور تہذیب و معاشرت کی سطح پر اس کے اثرات زیادہ نتیجہ خیز ہوتے ہیں۔ اُردو میں علی گڑھ تحریک اور ترقی پسند تحریک اسی ذیل میں آتی ہیں۔ یہ دونوں اسی حد تک منظم اور شعوری تحریکیں کہی جا سکتی ہیں جس حد تک کہ ادبی تحریکیں ہو سکتی ہیں۔ ان کے پیچھے سماجی ارتقاء کے نشیب و فراز کا شعور اور انسانی فلاح کے لیے سماج کی ترقی پسند اور تعمیری قوتوں کو مہمیز کرنے کا جذبہ کارفرما تھا اگرچہ یہ صحیح ہے کہ علی گڑھ تحریک کے مقابلے میں ترقی پسند تحریک کا دائرہ اور اس کے تصوّرات کا حلقہ زیادہ وسیع تھا اور اسی نسبت سے

اس کا حلقۂ اثر بھی زیادہ دوررس ثابت ہوا۔ عہدِ جدید میں اُردو کے ممتاز اور بلند قامت ادیبوں کی اکثریت ان ہی دو تحریکوں سے وابستہ رہی ہے۔

علی گڑھ تحریک کی طرح ترقی پسند تحریک نے بھی اُردو میں نثر کو وسیلۂ اظہار بنانے اور نثری اصناف کو فروغ دینے کی کوشش کی۔ اس کا سبب صرف یہی نہیں تھا کہ سماجی حالات و مسائل کے بارے میں وہ اپنے افکار و نظریات کو نثر میں زیادہ وضاحت اور تجزیاتی قوت سے پیش کر سکتے تھے بلکہ ان کا یہ احساس بھی تھا کہ اگر ادب کا مقصد زندگی کا عرفان بخشنا ہے تو بدلتی ہوئی زندگی کی پیچیدگیوں، اُلجھنوں اور کشمکشوں کا بلیغ تر اور بہترین ذریعۂ اظہار نثر ہی ہو سکتی ہے۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ بیسویں صدی کے اوائل تک ناول یورپ کے سرمایہ دارانہ معاشرے کا نہ صرف سب سے جان دار اور جامع مرقع بن گیا ہے بلکہ سب سے مقبول، موثر اور جان دار تخلیقی اظہار کا درجہ حاصل کر چکا ہے۔ لیکن ان کی مشکل یہ تھی کہ پریم چند اُردو ناول کو سماجی اور تنقیدی حقیقت نگاری اور فن کی جس بلند سطح تک لے آئے تھے، انھیں ناول کو اس سے آگے لے جانا تھا اور یہ اسی وقت ممکن تھا جب وہ بدلتی ہوئی زندگی کو اس مقام اور اس سطح سے ہٹ کر دیکھیں جہاں سے پریم چند نے دیکھا تھا۔ دوسرا طریقہ یہ تھا کہ افسانوی ادب میں مغرب کے ترقی یافتہ اسالیبِ فن سے استفادہ کریں۔ ترقی پسند ادیبوں نے ان دونوں طریقوں سے کام لیا۔

مارکسزم اور جدید سائنسی اور سماجی علوم کی روشنی نے ترقی پسند ادیبوں کے ذہن کو اس تصور پرستی، یاس انگیز رومانیت اور اصلاحی جوش سے بڑی حد تک آزاد رکھا جو اس صدی کی ابتدائی دہائیوں میں اُردو افسانوی ادب کی

خصوصیات تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدا ہی سے مظاہرِ زندگی کے بارے میں ان کا رویّہ زیادہ بے باک، راست اور حقیقت پسندانہ تھا۔ سجاد ظہیر، کرشن چندر، عصمت چغتائی اور عزیز احمد اس عہد کے نمائندہ ناول نگار تھے ان میں سے ہر ایک کا اپنا طرزِ فکر و احساس تھا لیکن یہ سب متوسط طبقے سے تعلق رکھتے تھے اور اس طبقے کی زندگی میں قدامت پرستانہ رسم و رواج اور فرسودہ اخلاقی ممنوعات سے پیدا ہونے والی گھٹن سے بیزار تھے۔ سماجی قوتوں سے فرد کے بڑھتے ہوئے تصادم کے پیشِ نظر انھوں نے دیکھا کہ انسان کا کردار زیادہ پیچیدہ ہوتا جا رہا ہے۔ ان ادیبوں نے انسانی کردار کی تفہیم اور تجزیے کے لیے جہاں طبقاتی پیکار کو اہمیت دی وہاں جدید علم النفس سے بھی کام لیا۔ جس نے ناولوں کو نئے مواد ہی نہیں فن کی نئی جہتوں سے بھی آشنا کیا۔ سجاد ظہیر نے اپنے ناول میں اگر شعور کی رَو اور داخلی خود کلامی کی تکنیک کو تخلیقی حُسن سے برتا تو عصمت چغتائی نے شمن کے کردار کی تعمیر میں تحلیل نفسی سے کام لیا اور گھروں میں بولی جانے والی ٹھیٹھ اُردو کو ادبی وقار عطا کیا۔ کرشن چندر نے فطرت کے لازوال حسن کے آغوش میں طبقاتی سماج کی درندگی اور اس میں انسان کی مجبوری اور مظلومی کے منظر دکھائے تو عزیز احمد نے جاگیردارانہ اور بورژوا سماج میں انسان کے کھوکھلے پن کو بے نقاب کیا۔ ان ادیبوں کا کوئی ناول "گؤدان" کی طرح وسیع تر زندگی کی ہمہ جہتی کشمکش کا رزمیہ تو نہیں ہے لیکن ان میں زندگی کے جن گوشوں اور جن حقیقتوں کے اوراق کھولے گئے ہیں وہ دلچسپی اور معنویت سے خالی نہیں۔ ان میں تخلیقی اظہار کے ایسے نئے اسالیب نظر آتے ہیں، نذیر احمد سے پریم چند تک اُردو ناول کا دامن جن سے خالی تھا۔ ان ترقی پسند ادیبوں

کے ناولوں میں جو کردار ہیں وہ تصوّر پرستی کی گیلی اور چکنی مٹّی کے بجائے حقیقت پسندی کی کھردری اور سخت پتھریلی مٹّی سے ڈھالے ہوئے ہیں، وہ پُرانے عقائد اور فرسودہ سماجی رشتوں کی شکست و ریخت ہی نہیں آزادی، انصاف اور انسان دوستی کے نئے تصوّرات اور نئے خوابوں کی علامت بھی ہیں۔ اعظم، راؤ، نعیم، شمشاد، چندرا سب کا وجود ایک باغی روح کی آگ سے دہک رہا ہے۔ عصمت چغتائی نے اس زمانے میں نئے افسانوی ادب کے کرداروں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا تھا:

"نئی دنیا کا نیا بیٹا ضدّی، بدمزاج اور اکھّڑ ہے۔ وہ موجودہ نظام کو پسند نہیں کرتا۔ وہ ایک نئے نظام کے لیے بے کل ہے۔ وہ اسے بدل ڈالنا چاہتا ہے مگر ابھی تو وہ بدنظمی سے متنفّر ہو کر اپنی ہی بوٹیاں چبا رہا ہے۔ خود اپنا ہی جسم، اپنی ہی روح کو چیر کر پھینک رہا ہے۔"

(مجموعہ ایک بات۔ ص ۱۱)

برطانوی غلامی، طبقاتی جبر اور سامنتی نظام کی زنجیروں میں اسیر اس بے چین اور بدحواس انسان کے نقوش اس عہد کے بہت سے ناولوں میں مل جاتے ہیں۔ اور جب صبحِ آزادی کے طلوع کے ساتھ ساتھ انسان کے لہو کی ارزانی ہوئی اور مذہب کے نام پر نفرت، فسادات، قتل و غارت اور زندگی کا بھیانک رقص شروع ہوا تو ترقی پسند ادیب خوابِ آزادی کی یہ خوفناک تعبیر دیکھ کر کانپ اُٹھا۔ رامانند ساگر نے "اور انسان مر گیا" اور کرشن چندر نے "غدّار" لکھ کر اپنے غم و غصّہ کا اظہار کیا۔ فسادات کے بارے میں لکھے ہوئے ان ناولوں اور بے شمار دوسرے افسانوں میں جو اس دور

میں لکھے گئے فکری گہرائی اور فنی تنظیم کی کمی ہے لیکن ان میں تاریخ کے ایک المناک بحرانی عہد کی تلخ سچّائیوں کو گہری انسان دوستی کے نقطۂ نظر سے پیش کیا گیا ہے۔

فسادات اور ہجرت کے بعد جس واقعہ سے ہندوستانی سماج میں دور رس نتائج سامنے آئے وہ تھا زمینداری اور تعلقہ داری نظام کا خاتمہ جس نے فیوڈل سماج کے رشتوں اور قدروں پر کاری ضرب لگائی۔ قاضی عبدالستّار اور انور عظیم نے اپنے ناولوں "شب گزیدہ" اور "دھواں دھواں سویرا" میں اس شکست و ریخت کو موضوع بنایا اور قرۃ العین کے ناول "میرے بھی صنم خانے" میں بھی اسی نظام کے ٹوٹنے اور بکھرنے کی صدا سنائی دیتی ہے۔ قاضی عبدالستّار اور انور عظیم کے تاریخی اور طبقاتی شعور نے اس نظام میں جبر و تشدّد اور انسانی محنت کے استحصال کی روداد فنّی چابکدستی سے بیان کی ہے۔

ملک میں صنعتی اور اقتصادی پھیلاؤ کے نتیجے میں طبقاتی کشمکش نئی صورتیں اختیار کر رہی تھی۔ اب متوسط طبقے کے ساتھ ساتھ مزدور طبقے کی زندگی اور اس کے مسائل بھی توجہ کا مرکز بنتے جا رہے تھے۔ آزادی کے سورج کی سنہری کرنیں صرف سرمایہ داروں، اسمگلروں، بدکار افسروں اور ڈھونگی سیاسی رہنماؤں کے کاشانوں تک پہنچ رہی تھیں۔ محنت اور دیانت سے روزی کمانے والوں کی کھولیاں اور جھونپڑے اسی طرح تاریک رہے۔ اقتصادی اور تہذیبی ترقی کی نعمتوں سے وہ ہمیشہ کی طرح محروم تھے۔ جن ترقی پسند ادیبوں نے اس زندگی کو موضوع بنایا ان میں ہنس راج رہبر، مہندر ناتھ، کرشن چندر، رضیہ سجاد ظہیر اور سہیل عظیم آبادی کے نام خصوصیت سے

قابلِ ذکر ہیں۔ رہبر کے ناولوں "پریڈ گراؤنڈ" اور "بند گلی" میں اور مہندر ناتھ کے ناولوں "درد کا رشتہ" اور "سورج، ریت اور گناہ" میں سماجی حقیقت نگاری کی ایک ایسی سطح نظر آتی ہے جو اُردو کے دوسرے ناولوں میں نہیں ملتی۔ یہاں تنگ و تاریک گلیوں اور گندی بستیوں میں زندگی بسر کرنے والے ایسے انسان نظر آتے ہیں جو افلاس، بھوک اور بے روزگاری کی اذیتوں کے مارے ہوئے ہیں۔ وہ ایک بہتر زندگی کے خواب دیکھتے ہیں اور اس کے لیے جد و جہد کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ مہندر ناتھ کے ناول "سورج، ریت اور گناہ" کی ہیروئن انوری ہری سے کہتی ہے۔

"دھوپ کتنی تیزی سے ہماری طرف آ رہی ہے ہری، جب تک انسان میں زندگی ہے اُسے لڑنا چاہیے۔ دیکھو تو یہ سمندر کا شفاف سینہ، یہ پاکیزہ ہوا، یہ ناریل کے درخت، یہ لہریں، یہ سورج، یہ ریت اور ہمارا تمہارا گناہ ـــ اور یہ کھلی فضا اور راحت بخش ہوا جو پھیپھڑوں میں جاتی ہے ہم کیوں نہ زندہ رہیں اور ایک بہتر زندگی کے لیے لڑیں۔"

ان ناولوں میں محنت کش انسانوں کی زندگی کو ان ہی کی نگاہ سے دیکھا اور پیش کیا گیا ہے۔ یہاں مصنّف اپنی شخصیت کو اپنے کرداروں کے وجود میں جذب کر دیتا ہے۔ وہ ان ہی کے ذہن سے سوچتا اور ان ہی کی زبان میں اظہارِ خیال کرتا ہے۔ اس طرح پریم چند کی روایت ان ناولوں میں سانس لیتی نظر آتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے ناولٹ "ایک چادر میلی سی" کی کامیابی کا راز بھی اسی حقیقت میں مضمر ہے کہ انھوں نے اپنے وجود کو اپنے کرداروں کی

رُوح میں، ان کے دُکھ درد میں گم کر دیا ہے۔ گؤدان کی طرح یہ ناول بھی پنجاب کے ایک چھوٹے سے گاؤں کی زندگی کا مرقع ہے لیکن مینیچر (MINIATURE) کی صورت میں وہ تہذیبی ماحول کی نقّاشی کے ساتھ ساتھ اپنے کرداروں کی تہ داری کو بھی ڈرامائی قوت سے پیش کرنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ یہاں حیات اللہ انصاری کے ناول 'لہو کے پھول' کا ذکر بھی بے جا نہ ہوگا جس کا موضوع بیسویں صدی میں ہندوستان کی تحریکِ آزادی ہے۔ حیات اللہ انصاری اشتراکیت سے بیزاری کے باوجود ترقی پسند نظریۂ ادب سے انحراف نہ کر سکے۔ یعنی ناول میں زندگی اور تحریکِ آزادی کا مطالعہ انھوں نے جس نہج سے کیا ہے اس پر ایک خاص سیاسی اور سماجی نظریے کی مہر ثبت ہے اس سے قطع نظر بے جا طوالت اور پھیلاؤ نے ناول کو غیر متوازن بنا دیا ہے اس کے باوجود یہ ناول اجتماعی تحریکوں اور دیہی معاشرت سے تعلق رکھنے والے اُردو کے کامیاب ناولوں میں شمار کیا جائے گا۔

عام بیانیہ اور حقیقت پسندانہ روایت سے ہٹ کر بھی ترقی پسند ادیبوں نے ناول کے میدان میں اہم تجربے کیے ہیں۔ خواجہ احمد عباس نے اپنے ناولٹ "سیاہ سورج سفید سایے" میں اشتراکی جمہوریت کے راستے پر گامزن نو آزاد ملکوں کے خلاف سامراجی طاقتوں کی گھناؤنی سازشوں کو بے نقاب کیا ہے۔ کرشن چندر کے نیم تمثیلی قصّے اور فنطاسیے بھی عصرِ حاضر کے تضادات کے گہرے شعور کی غمّازی کرتے ہیں۔ ان میں انھوں نے ہندوستان اور ساری دُنیا کے سرمایہ دارانہ نظام، اس کی بے رحمیوں، سماجی ناانصافیوں اور استحصالی تدبیروں کو رمزیہ پیرایے میں موثر ڈھنگ سے دکھایا ہے۔ مثلاً گدھے کی سرگذشت اور اُلٹا درخت ایسے قصّے ہیں جن میں نام نہاد جمہوری نظام

کے تمام اداروں، جمہوریت، الیکشن، انصاف، قانون اور سماجی رشتوں کے کھوکھلے پن پر طنز و تعریض کا بھرپور وار کیا ہے۔ اس کے علاوہ بعض ناولوں میں کرشن چندر نے داستانوں، اساطیر اور عوامی قصوں کی تکنیک اور کرداروں سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔

یہ ترقی پسند تحریک کا فیضان تھا کہ اس عہد کے ناولوں میں طبقاتی آویزش کی بنیاد پر فکر و نظر کی نئی سمتیں سامنے آئیں اور ناول ملک کی اجتماعی اور ذہنی تحریکوں کا نمائندہ بن گیا۔

اردو میں تاریخی ناول کا بڑا سرمایہ ایک فرسودہ اور قدامت پسندانہ نظریۂ تاریخ کا حامل رہا ہے۔ مذہبی عقائد کی تبلیغ اور پاسداری کی وجہ سے بھی ہیرو پرستی کے ناقص تصور نے اردو میں تاریخی ناول کو پنپنے نہیں دیا۔ اس میدان میں بھی ترقی پسند ادیبوں کی کوششیں قابلِ قدر ہیں۔ ان کا تصورِ تاریخ سماجی ارتقاء کے قوانین پر نظر رکھتا ہے اور مختلف قوتوں کی آویزش کو انسان دوستی کے نقطۂ نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اس لحاظ سے قرۃ العین کا ناول "آگ کا دریا" بھی ایک تاریخی ناول کہا جا سکتا ہے۔ یہاں ماضی کی تہذیبی میراث اور فکری سرمایہ سے ان کا تعلق کسی احیائی یا ماضی پرستانہ ذہنی رویے کی نشان دہی نہیں کرتا۔ اس کے برعکس وہ ماضی سے حال کو سمجھنے اور سنوارنے کا کام لیتی ہیں۔ مجموعی طور پر ان کا نظریہ تاریخ برسر اقتدار طبقے کی استحصالی سازشوں کے خلاف عوام دوست قوتوں، فلسفوں اور تحریکوں کی دریافت سے الگ اپنا وجود نہیں رکھتا۔ قاضی عبدالستار اور عزیز احمد کے تاریخی ناولوں میں بھی ماضی کی زندگی کو وسیع تہذیبی اور انسانی رشتوں کے پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔ قاضی عبدالستار نے اپنے ناول "داراشکوہ" میں برصغیر کی

تاریخ کے ایک اہم موڑ پر رو بہ عمل متضاد قوتوں کی حقیقت پسندانہ مصوری کی ہے اور بتایا ہے کہ تخت و تاج کی جنگ کے پیچھے کس طرح اس جاگیردارانہ معاشرے میں ترقی پسند اور رجعت پسند قوتوں کا معرکہ درپیش تھا۔

عزیز احمد نے اپنے ناول "جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں" میں امیر تیمور کی زندگی کا مطالعہ ایک فاتح یا حکمراں کے بجائے ایک انسان کی حیثیت سے کیا ہے اور دکھایا ہے کہ بچپن اور جوانی کی محرومیوں نے اس کی سیرت اور مزاج کو کتنا مسخ کر دیا تھا۔ اس کے ساتھ ہی ناول نگار نے ان عوامی اور تہذیبی قوتوں کی نشان دہی بھی کی ہے جو وسط ایشیا کی تاریخ کو ایک نیا موڑ دے رہی تھیں۔

آزادی کے بعد برصغیر میں سیاست، معیشت، معاشرت اور تہذیب کے ہر شعبے میں جو دوررس تبدیلیاں آئیں۔ فسادات اور ہجرت کے مصائب اور مسائل نے جو ہیجانی صورتِ حال پیدا کی اُس نے مدّت تک ادیبوں کو ذہنی اور تخلیقی تعطّل کا شکار بنائے رکھا۔ ناول کی تخلیق دراصل ایک تخلیقی ہی نہیں ایک فلسفیانہ یا فکری عمل بھی ہے جو زندگی کے ٹھوس حقائق کی تفہیم و تعبیر کے لیے گہری سماجی بصیرت اور تجزیاتی قوت کا مطالبہ کرتا ہے۔ ناول نگار کے لیے ان قوتوں اور محرکات کو سمجھنا بھی ضروری ہے جو سماجی حالات اور حوادث کے پیچھے کارفرما ہوتی ہیں۔ اس عرفانِ حیات کے لیے بڑی مدّت اور فرصت درکار تھی۔ شاید یہ بھی ایک سبب ہے کہ اس دوران میں ناول کے بجائے ناولٹ لکھنے کا رجحان پیدا ہوا جسے ترقی پسند ادیبوں نے خاص طور پر فروغ دیا۔ ناول میں زیادہ بڑے کینوس پر زیادہ کرداروں اور بڑے سماجی مسائل کو لے کر زندگی کی نقاشی ہوتی ہے جب کہ ناولٹ میں موضوع، مواد اور

فضا محدود ہوتی ہے۔ ناولٹ میں چند نتیجہ خیز حقائق کو چند کرداروں کے واسطے سے پلاٹ کے تانے بانے میں بنا جا سکتا ہے۔ ماحول اور فضا کی تخلیق کے لیے بھی یہاں جزیات اور تفصیلات کی زیادہ ضرورت نہیں ہوتی۔ اس طرح ناولٹ افسانے کے اختصار اور ناول کے پھیلاؤ کی درمیانی صورت ہے۔ یہاں عمل اور تاثر کی وحدت ضروری نہیں بلکہ قصّہ کی وحدت یا اکہرا پن ضروری ہے۔ تاکہ بنیادی خیال عمل کے چند نقطوں سے گزر کر منطقی انجام تک پہنچ سکے۔ اس لیے ناول کے مقابلے میں ناولٹ کی تصنیف کے لیے تخیلی اور تعمیری صلاحیت نسبتاً کم درکار ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں ناولٹ کو خاص مقبولیت حاصل ہوئی۔ بہت سے افسانہ نگاروں کی کہانیاں طویل تر ہو کر ناولٹ بنتی نظر آتی ہیں۔ مثال کے طور پر بیدی کا " ایک چادر میلی سی"، عصمت کا " دل کی دنیا"، ابوالفضل صدیقی کا "چڑھتا سورج " یا " خالی ہاتھ"، بلونت سنگھ کا " ایک معمولی لڑکی"، جیلانی بانو کا "جگنو اور تارے"، سہیل عظیم آبادی کا "بے جڑ کے پودے"، قرۃ العین کا " ہاؤسنگ سوسائٹی"، جوگندر پال کا " بیانات"۔ ان کے علاوہ اقبال متین اور قاضی عبدالستّار نے بھی چند اہم ناولٹ لکھے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ فنّی تکمیل کے نقطۂ نگاہ سے اس دور کے ناولٹ ناولوں سے زیادہ مکمل اور دل کش نظر آتے ہیں۔ ان میں پلاٹ کی تعمیر کا حسن اور کرداروں کی پیش کش کا انداز زیادہ ڈرامائی اور موثر ہے۔ عصری زندگی کے تضادات کی حقیقت پسندانہ تصویریں بھی اس دور کے ناول کے بجائے ناولٹ میں زیادہ نمایاں نظر آتی ہیں۔ پرانے زمیندار اور جاگیردار طبقہ کا زوال، ابھرتے ہوئے صنعتی معاشرے کی پیچیدگیاں، عشق و محبت کے بارے میں نئے ذہنی رویّے، نئی اور پرانی نسل کا تصادم، قدروں کی بے قدری کا احساس،

انسانی جذبات اور وفاداریوں کی خرید و فروخت اور ایسے ہی دوسرے حقائق کی بے لاگ تصویریں اس دور کے اُردو ناولٹ میں مل جاتی ہیں۔ دوسری طرف ایسے سنجیدہ اور قابلِ ذکر ناول جن میں عصرِ حاضر کی زندگی کو بڑے کینوس پر موضوع بنایا گیا ہو، خال خال ہی نظر آتے ہیں۔ ان میں عصمت چغتائی کا "معصومہ" رضیہ سجاد ظہیر کا "سمن" صالحہ عابد حسین کا "اپنی اپنی صلیب" اور جیلانی بانو کا "ایوان غزل" خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ جیلانی بانو نے اپنے ناول میں حیدر آباد کے جاگیردارانہ نظام کے زوال کی داستان تیکھے احساس اور گہرے سماجی شعور کے ساتھ بیان کی ہے۔ وہ اس نظام میں ہر طرح کے استحصال کے خلاف احتجاج کرتی ہیں۔ اس کے علاوہ محنت کش انسانوں کی ان انقلابی طاقتوں کی طرف بھی جیلانی بانو اشارہ کرتی ہیں جو آزادی کے بعد اس شہر کے گرد گونجتے گرجتے بادلوں کی طرح منڈلانے لگی تھیں۔ لیکن ان کے کردار 'ایوان غزل' کی دنیا سے باہر کم ہی جھانکتے ہیں اور جو باہر نکل جاتے ہیں وہ قیصر کی طرح واپس نہیں آتے کہ اپنے انقلابی معرکوں کی کہانی سُنا سکیں۔ کرداروں کی کثرت سے کہانی کہیں کہیں اُلجھ بھی جاتی ہے۔ پھر بھی جیلانی بانو نے چاند اور غزل جیسے دو خوبصورت اور جاندار کردار اُردو ناول کو دیئے ہیں۔

اس میں شک نہیں کہ اُردو ناول مجموعی طور پر ترقی پسند نظریۂ ادب اور زندگی سے قریب رہا ہے۔ بدلتی ہوئی زندگی کے رشتوں اور ہیئت پر غور و فکر اور اس کی معنویت کی تلاش کا جذبہ ہر دور میں نمایاں رہا ہے۔ پریم چند کے عہد سے اب تک یہ روایت اتنی قوی رہی ہے کہ کم از کم ناول میں مریضانہ انفرادیت، زندگی کی لایعنیت اور موت کی دہشت جیسے مجہول

تصورات راہ نہیں پا سکے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ ناول نگار زندگی کے حقیقی تجربات سے بے وفائی یا ان کا مسخ ہونا گوارا نہیں کرتا۔ اس لیے وہ تاریخ کی سچّائیوں کو خیال و فلسفہ یا تجرید نہیں بلکہ انسانی رشتوں اور عمل یعنی سماجی سطح پر پیش کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس میدان میں داخلی تجزیہ، ڈرامائی پیش کش اور علامتی اظہار و بیان کے جو تجربے کیے ہیں ان کی کامیابی کا راز اسی میں ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ترقی پسند ناول عصر حاضر کی پیچیدہ زندگی اور بدلتی ہوئی حقیقتوں کی ترجمانی کا فریضہ انجام دے سکا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ پریم چند کے بعد اُردو ناول شہری سماج کے حلقے میں محدود ہوتا جا رہا ہے۔ ہندوستانی عوام کی اکثریت یعنی محنت کش کسان اور مزدور ابھی تک اُردو ناول میں اپنا حقیقی مقام حاصل نہیں کر سکے ہیں۔ ان کی محرومیاں، افلاس، محنت کا استحصال، انسانی حقوق کی پامالی، ان کی روزمرّہ زندگی، دُکھ سُکھ، رسم و رواج، مذہب، فرقے اور ذات پات کے نام پر تفریق اور تذلیل اور ایسے ہی دوسرے بے شمار مسائل اب تک اُردو ناول میں نمایاں جگہ نہیں بنا سکے، شاید اس کا ایک سبب یہ ہو کہ اُردو میں ایسے ادیبوں کا قحط ہے جو گاؤں کے سماج سے تعلق رکھتے ہوں۔ جن چند ادیبوں نے اس دور میں کسان اور دیہی معاشرے کے بارے میں لکھا ہے ان کی مشکل یہ ہے کہ انھوں نے گاؤں کے محنت کش طبقہ کی زندگی کو ایک کسان یا مزدور کے نقطۂ نگاہ سے نہیں بلکہ زمیندار یا متوسط طبقے کی نگاہ سے دیکھا ہے۔ اس لیے ان کی انسان دوستی، محنت کش انسانوں سے ان کی حقیقی محبّت اور احساسِ یگانگت کے بجائے ان کی حالت پر رحم یا ہمدردی کے جذبات کی غمازی کرتی ہے۔ ان کی تخلیقات میں محنت کش انسانوں کی مظلومی

کی تصویریں تو ملتی ہیں لیکن ظلم کے خلاف ان کی نفرت، ان کا جذبۂ بغاوت اور ان کی روح کے کرب کی جھلک دکھائی نہیں دیتی۔ ایسا لگتا ہے کہ اُردو ناول اس میدان میں ہندوستان کی دوسری زبانوں کے ناول سے پچھڑا جارہا ہے۔ صرف متوسط یا اعلیٰ طبقہ کے مسائل تک محدود رہ کر وہ عصری ہندوستانی سماج کی ترجمانی کا حق ادا نہیں کرسکتا۔ نہ ہی اس کے پیکر میں وہ وسعت، گہرائی، تنوع اور جلال وجمال پیدا ہوسکتا ہے جس کے لیے اسے عہدِ جدید کا رزمیہ کہا گیا ہے۔ اس کوتاہی کی تلافی بھی ترقی پسند ادیبوں کو کرنا ہے۔

نوٹ: مضمون میں آزادی کے بعد کے دور میں صرف ہندوستانی ادیبوں کے ناول پیشِ نظر رہے ہیں۔ بعض پاکستانی ادیبوں کا ذکر ضمناً آگیا ہے۔

عصرِ حاضر میں اُردو طنز و مزاح

طنز و مزاح کے مختلف اسالیب کا نشو و نما، بڑی حد تک، صنعتی ترقی اور سرمایہ داری کے فروغ سے وابستہ رہا ہے۔ اس سماجی نظام میں انسان کچھ مادّی آسایشیں خرید کر آسودگی اور عافیت سے محروم ہو جاتا ہے۔ عدم تحفظ، اضطراب اور بے یقینی کے ماحول میں اس کے ذہنی اور جذباتی رویے منفی ہو جاتے ہیں۔ زندگی کی چھوٹی چھوٹی ناہمواریاں کبھی اُسے آسیب کی طرح ڈراتیں اور کبھی سامانِ تفنن فراہم کرتی ہیں۔ ماحول سے عدم مطابقت کا یہ ہمہ گیر احساس طنز و مزاح کے لیے بہت سازگار ہوتا ہے۔ یہاں میرا اشارہ اُس ظرافت کی طرف نہیں ہے جو مسخروں اور ٹھٹھول بازوں کا منصب ادا کرتی ہے، میرا مقصود وہ مزاح ہے جو سچائیوں کے گہرے احساس اور تیکھے اظہار سے پیدا ہوتا ہے اور جس میں ناگزیر طور پر طنز کا عنصر شامل ہوتا ہے۔

اُردو میں جہاں ادنیٰ ظرافت کے نمونے کثرت سے ملتے ہیں، وہاں طنز و مزاح کا معیاری ادبی سرمایہ بھی کم نہیں ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ابھی تک اس وقیع سرمایہ کی دریافت نہیں ہو سکی ہے۔

آزادی کے قبل اُردو میں لطف و انبساط دینے والی ظرافت کا سرمایہ کم نہیں تھا۔ عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی، پطرس اور شفیق الرحمٰن دُکھتی رگیں چھیڑنے چٹکیاں لینے اور رلانے کے بجائے ہنسانے میں کمال رکھتے تھے۔ وہ نئے نئے کرتبوں سے ہنساتے تھے۔ لیکن آزادی کے بعد یہ صورتِ حال بدل گئی۔ جیسے جوش کے ساتھ ہنستے ہنستے کوئی بھیانک منظر دیکھ کر اچانک آدمی سنجیدہ یا رنجیدہ ہو جائے۔

دراصل تقسیم اور آزادی کے نتیجہ میں ملک میں کچھ ایسے اندوہناک حالات پیدا ہوئے کہ ہنسی کا ایک کال سا پڑ گیا۔ ظرافت نگار ہی نہیں اچھے بھلے افسانہ نگار اور شاعر بھی طنز میں طبع آزمائی کرنے پر مجبور ہو گئے۔ طنز کبھی تلخی اور زہرناکی اور کبھی مزاح کی ہلکی ہلکی چاشنی لیے ہوئے دبے پاؤں جدید تخلیقی ادب کی شریانوں میں داخل ہونے لگا۔ ملک گیر فسادات، اغوا اور عصمت ریزی کے بہیمانہ جرائم اور پھر ہجرت کے اندوہناک واقعات کے زخم اتنے کاری تھے کہ مدتوں تک چاٹنے کے بعد بھی مندمل نہ ہوئے۔ منٹو، کرشن چندر، راما نند ساگر، خواجہ احمد عباس، کنھیا لال کپور، فکر تونسوی یہاں تک کہ مجتبیٰ حسین بھی چیخ پڑے کہ یہ تو مہاتما گاندھی کے اہنسا دھرم اور شانتی کا ملک تھا۔ دو انتہاؤں کا ملک ــــ پھر یہی دور عام انسان کے لیے جمہوریت کی برکتوں اور آزادی کے حسین خوابوں کی شکست و ریخت کا دور بھی تھا۔ اس نئے طلسم ہوش ربا کے منظر بھی گھر بازار، دفتروں، معبدوں، سیاسی اکھاڑوں تعلیم گاہوں اور وودھان سبھاؤں میں ارزانی سے بکھرے ہوئے تھے۔ ایک طرف آزادی اور سماجی انصاف کی سہانی آرزوئیں اور حسین خواب تھے تو دوسری طرف جبر و استحصال اور مجرمانہ بدعنوانیوں اور ناہمواریوں کی برہنہ

حقیقتیں — ان کے باہمی ٹکراؤ نے ادیبوں کو جس ہیجان آفریں شدّت سے متاثر کیا اس کے اظہار نے اکثر طنز کی صورت اختیار کرلی بقول مجتبیٰ حسین "آج کے انسان کی ہنسی کا المیہ یہ ہے کہ اس کی ہنسی کبھی آنسو بن کر آنکھ سے ٹپک پڑتی ہے اور کبھی آہ بن کر فضا میں تحلیل ہو جاتی ہے۔" (قطع کلام۔ ص ۹)

اس دور میں پچھلی پود کے سنجیدہ ادیبوں اور شاعروں مثلاً سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، خواجہ احمد عباس، شاد عارفی، اختر الایمان اور کیفی اعظمی کی تحریروں میں بھی نشتر زنی کا عنصر بڑھتا گیا لیکن اس سے کہیں زیادہ نئی پود کے ادیبوں کا جذباتی اور ذہنی ردّ عمل تند و تلخ نظر آتا ہے۔ ان میں سے بعض کی تحریروں میں طنز آمیز تیزابی اظہار نے ایک مستقل عنصر کا درجہ حاصل کر لیا ہے۔ افسانہ نگاروں میں جوگیندر پال، اقبال متین، واجدہ تبسم، اقبال مجید، کلام حیدری اور شاعروں میں عمیق حنفی، وحید اختر، باقر مہدی، عزیز قیسی، بلراج کومل، شہاب جعفری، مظفر حنفی اور عتیق اللہ کی تخلیقات سے بے شمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں لیکن اس وقت ان کی تحریریں میرے مطالعے کا موضوع نہیں ہیں۔ میں یہاں صرف ان ادیبوں کا ذکر کروں گا، جن کے یہاں طنز و مزاح ایک غالب رجحان کی حیثیت رکھتا ہے اور جنھوں نے اسے فن کے طور پر برتا ہے۔ اس نقطۂ نگاہ سے پچھلی پود کے ادیبوں میں کرشن چندر اور کنھیا لال کپور کی تحریریں خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ کرشن چندر نے اُردو طنز و مزاح کے سرمایے میں جو وقیع اضافہ کیا ہے اس میں ان کے مشاہدے اور تخیل کی شادابی کے ساتھ ساتھ ان کی بے لاگ عقلیت پسندی اور بے داغ گہری انسان دوستی کا بھی ہاتھ ہے۔ وہ ہوائی قلعے کے انشائیے ہوں یا فسادات کے افسانے، دادر پل کے بچے ہوں یا گدھے کی سرگذشت

اور اس قبیل کے دوسرے فنطاسیے۔ کرشن چندر ایک خاص ذہنی بلندی اور بے تعلقی سے زندگی کا نظارہ کرتے ہیں اور ان کی عقابی نظر ہمیشہ اس کی نتیجہ خیز ناہمواریوں، کمزوریوں اور بے اعتدالیوں پر پڑتی ہے۔ وہ ان کے مضحک یا خندہ آور پہلوؤں کے ساتھ ان سماجی اور سیاسی عوامل کی طرف بھی معنی خیز اشارے کرتے ہیں جن میں وہ صورتِ حال یا کردار سانس لیتے ہیں پھر خوبی یہ ہے کہ ان سب کا ماحول، محرکات اور سیرتیں جدا نظر آتی ہیں ان کی اکثر تصویریں یکسانیت اور تکرار کے نقص سے پاک ہیں۔ ان کے ظریفانہ منظروں میں ایک ایسا چٹیلا پن ہوتا ہے جو ہر قاری کو سوچنے پر اکساتا ہے۔ بے شک ان کے موضوعات گرد و پیش کے سیاسی اور سماجی حقایق سے تعلق رکھتے ہیں لیکن ان کو انھوں نے فکری اور تخیئلی سطح پر ایک آفاقی رنگ دینے کی کوشش ضرور کی ہے۔ آزادی کے بعد کنھیا لال کپور کے انشائیوں میں بھی غور و تامل اور سماجی احساس کے ساتھ ساتھ طنز کا عنصر بڑھتا گیا۔ اور اسی نسبت سے سنگ وخشت، یا شیشہ و تیشہ والی شفاف شگفتگی اور شوخ طراری کم ہوتی گئی۔ لیکن اس کی جگہ انسانی نفسیات کی ژرف بینی نے ان کے مضامین میں مضحکات کے نئے عناصر داخل کر دیے۔ جس سے ان کی انفرادیت کے نقوش تیکھے ہوئے اور وہ اپنے معاصرین میں الگ پہچانے جانے لگے۔ ہر طرح کی آرایش سے پاک سادہ شگفتہ اور چٹیلے طرز تحریر نے بھی ان کی انفرادیت کو نکھارا۔ اگر اب سے دس بارہ سال پہلے کے ہندستان کی سیاسی اور سماجی زندگی کے پیچ وخم اور بیش و کم کی حقیقی جھلکیاں دیکھنا ہوں تو کرشن چندر کے طنزیوں کے متوازی کنھیا لال کپور کے مضامین ضرور رکھنا ہوں گے۔ خاص طور پر زندہ باد، خارستان، نٹ راج اور پریس کانفرنس جیسے مضامین۔ یہ

بات بھی اہم ہے کہ طنز و مزاح کو کپور نے فن کی طرح برتا اور پیش کیا اور جب تیر و نشتر چلاتے ہوئے انھیں اپنے ہاتھوں میں کچھ رعشہ محسوس ہوا تو خاموشی سے انھیں الگ رکھ کر بیٹھ گئے۔ رشید احمد صدیقی اور پطرس مرحوم پہلے ہی یہ بساط تہا کر رکھ چکے تھے۔ طنز و مزاح میں ان دونوں کی پیغمبرانہ شان اس سے ہے کہ دونوں کے طنزیہ یا طنز آمیز مزاحیہ مضامین صرف ایک ایک کتاب پر مشتمل ہیں۔ دونوں کی فکر و نظر کے دایرے اور طنز و تضحیک کے پیرائے ایک دوسرے سے الگ اور ایک حد تک محدود ہیں۔ لیکن اُردو طنز و مزاح میں دونوں کے اثرات لامحدود۔ دونوں ہی اُردو نثر کے مزاحیہ ادب میں سب سے معتبر اور مستحکم روایت کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان کا اسلوب و انداز عصر حاضر کے ممتاز طنز نگاروں کی تحریروں میں اس طرح گھل مل گیا ہے کہ اس کی شناخت ایک زندہ روایت کی شناخت بن گئی ہے۔ رشید صاحب نے خاکوں کے علاوہ اردو شعر و ادب اور علی گڑھ کے رشتے سے جو مضامین گذشتہ برسوں میں لکھے ہیں ان میں بھی کہیں کہیں ان کے رچے ہوئے ذوق و ظرافت کی چنگاریاں چمک اُٹھی ہیں جو در اصل ان کی خود آگاہ شخصیت اور منفرد اسلوب نگارش کا تابناک حصہ ہیں۔

جن ادیبوں نے رشید صاحب اور پطرس کے طنز آمیز ظریفانہ اسلوب کی کمیوں یا کمزوریوں سے دامن بچا کر ان کے فنی محاسن کو تخلیقی حسن کے ساتھ عصری بصیرت اور عصری مذاق و فکر سے آشنا کیا ہے ان میں مشتاق احمد یوسفی کا نام سر فہرست ہے۔ یہ کہنا شاید مبالغہ نہ ہوگا کہ گذشتہ دو دہوں میں اُردو نثر میں طنز و مزاح کا جو نشاۃ ثانیہ ہوا ہے مشتاق احمد یوسفی کے مضامین اس کا نقطۂ عروج ہیں۔ ان کے علاوہ پاکستانی ادیبوں میں نظیر صدیقی، ابن انشا،

ابراہیم جلیس اور عصمت اللہ نے بھی طنز و مزاح کو تخلیقی حسن سے آشنا کرنے کی کوششیں کی ہیں۔ عصمت اللہ کا مجموعہ "گندم نما" خیال انگیز، شگفتہ اور شائستہ طنز یوں کا کیسہ ہے۔

شکر کی بات ہے کہ آج اُردو میں ظریفانہ، ڈرامائی واقعات، عملی مذاق یا ٹھٹھول اور تمسخر کے حربوں سے مزاح پیدا کرنے کا رجحان تیزی سے رو بہ زوال ہے۔ اس کی پرورش عظیم بیگ چغتائی، شوکت تھانوی اور شفیق الرحمٰن نے کی تھی۔ اس رجحان کے انحطاط کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ ان ادیبوں نے مزاح پیدا کرنے کے لیے جس تخیلی پرواز، سستے ہتھکنڈوں اور لفظی کرتبوں کا سہارا لیا تھا اس میں ایک طرف سماجی اور اخلاقی قدروں کی آویزش اور دوسری طرف حقیقی انسانی تجربات کے لطیف اور تہ دار مضحک پہلوؤں کو سمونے کی گنجایش کم تھی۔ ایسا لگتا ہے کہ اُردو ادب کے نئے قارئین کی صفیں بھی اب اپنی واقعیت پسندی اور ذہنی پختگی کی بنا پر ایسے ظریفانہ ادب کی متلاشی ہیں جو بیک وقت تفنن اور تفکر، مسرت اور بصیرت کا حامل ہو — یہی وجہ ہے کہ عصر حاضر کی ظرافت گرد و پیش کی حقیقی زندگی اور اس کے زندہ تہذیبی مظاہر سے اپنا مواد اور موضوع اخذ کرتی ہے۔ فنی نقطۂ نگاہ سے مزاح نگار ڈرامہ نگار کی طرح بلکہ اس سے بھی سوا ایک خاص افتاد کے مواد کے انتخاب پر مجبور ہوتا ہے۔ وہ پابند ہوتا ہے کہ زندگی اور فطرت فرد اور سماج کے صرف ایسے رخ اور ایسی تصویریں دکھائے جو نہ صرف ہنسائیں بلکہ قارئین کی ارتقا پذیر جمالیاتی حس کی تسکین کا ذریعہ بھی بن سکیں۔ وہ جانتا ہے کہ اس کمال و ہنر کے بغیر اس کا مزاحیہ فنی تخلیق کا درجہ حاصل نہیں کر سکتا۔ یہ شعور و احساس عصر حاضر کے مزاح نگاروں میں نمایاں نظر آتا ہے۔ اسی احساس اور احتیاط کی بنا پر ان میں سے اکثر اپنے مشاہدے، تجربے اور محسوسات کی دنیا سے ہی اپنے مواد اور

موضوع کا انتخاب کرتے ہیں۔ اس سے انفرادی سطح پر جہاں ان کے موضوعات میں تنوع پیدا ہوتا ہے وہاں عصری قومی زندگی کے بے شمار مسائل اور مظاہر کے بارے میں ان کے مشترک ہمدردانہ یا ناقدانہ احساس کے نشانات بھی ملتے ہیں۔

اس عہد کے ممتاز اور محبوب مزاح نگاروں میں فکر تونسوی، فرقت کاکوروی، مجتبیٰ حسین، احمد جمال پاشا، وجاہت علی سندیلوی، یوسف ناظم اور شاعروں میں واہی کے نام نمایاں رہے ہیں۔ ان کے ساتھ ہی بھارت چند کھنہ، خواجہ عبدالغفور، نریندر لوتھر اور مسیح انجم نے بھی اس دور میں اُردو طنز و مزاح کے معیار و مواد میں خوشگوار اضافہ کرنے کی سنجیدہ کوشش کی ہے۔ تخیلی واقعات یا افسانویت کے بجائے پیکر تراشی اور مرقع نگاری کے ذریعے مزاح پیدا کرنے کا انداز ان کی تحریروں میں مشترک نظر آتا ہے۔ دوسری طرف وہ عام فہم زبان کے استعمال میں بھی ایمائی اظہار پر زور دیتے ہیں اور طرزِ بیان میں بذلہ سنجی اور رعایتِ لفظی کے نئے پینترے تلاش کرتے ہیں۔

موضوعات کے لحاظ سے ان کی مزاحیہ تحریروں کو پانچ بڑے عنوانات کے تحت رکھا جا سکتا ہے:

(۱) اُردو زبان و ادب کا دردِ مشترک

(۲) سیاسی نظام اور دفتر شاہی کی بدعنوانیاں

(۳) اقتصادی ناہمواریاں

(۴) تعلیمی نظام اور نوجوانوں کی باغیانہ سرگرمیاں

(۵) سماجی اور تہذیبی بوالعجبیاں

ان میں آخر الذکر کا دامن موضوعات کی رنگارنگی اور نفسیاتی تحلیل کی وجہ سے

سب سے زیادہ وسیع ہے۔ اکثر انشائیے نما مزاحیے اسی ذیل میں آتے ہیں۔

ملک میں اُردو زبان کے جائز جمہوری حقوق کی پامالی کے خلاف شاید سب سے پہلے اور سب سے شدید ردعمل کا اظہار کنھیا لال کپور نے "برج بانو" میں کیا تھا۔ اس کی تلخی اور تندی میں غضب کی جولانی تھی۔ اس کے بعد فکر تونسوی، فرقت کاکوروی، وجاہت علی سندیلوی، واہی اور دوسرے طنز نگاروں نے تیکھے کٹیلے انداز سے اُردو پر ہونے والے مظالم کے خلاف آواز بلند کی۔ لیکن اس سلسلے کے اہم مضامین وہ ہیں جو غالب صدی کے موقع پر یا اس کے بعد لکھے گئے۔ ایک طرف ملک میں اُردو زبان کے چلن اور اس کی تعلیم کی جڑیں کاٹنا اور دوسری طرف اس کے ایک شاعر کا سارے ملک بلکہ ساری دنیا میں شاندار جشن منانا —— یہ ایسا تضاد تھا جس نے اُردو کے ادیبوں کو بے رحمانہ طنز کی ترغیب دی۔ اس سلسلے کے امام مرحوم فرقت کاکوروی تھے۔ انھوں نے مختلف ادیبوں اور رہنماؤں کے نام مرزا غالبؔ کی طرف سے جو خطوط لکھے ہیں (غالبِ خستہ کے بغیر) ان میں تلخی اور زہرناکی مزاح پر غالب آگئی ہے۔ اس دور میں غالبؔ اور ان کی شاعری اُردو کے مزاح نگاروں کا ایک مستقل اور مشترک موضوع بن گیا۔ وجاہت علی سندیلوی اور گیان چند جین نے اگر کلامِ غالبؔ کی مزاحیہ شرحیں لکھیں تو راجہ مہدی علی خاں، شوکت تھانوی، قاضی غلام محمد نے پیروڈیاں —— الغرض بیشتر مزاح نگاروں کے اعصاب یا اوسان پر غالبؔ سوار رہے۔

تیزی سے بدلتے ہوئے ملک کے سیاسی سماجی نظام میں ایک طرف طبقاتی مفادات اور نظریات کے ٹکراؤ اور دوسری طرف تغیّر پذیر انسانی رشتوں، رویوں اور قدروں نے ایسی صورت اختیار کی کہ اس پُرآشوب گرداب میں مزاح نگاروں کو خود انسان اور انسانیت کا وجود ڈوبتا اور ڈوبتا نظر آنے لگا۔ اس صورتِ حال

کے مضحک عناصر کو انھوں نے بڑے ضبط اور ٹھہراؤ سے اپنے مزاحیوں کا موضوع بنایا۔ فکر تونسوی، مجتبیٰ حسین، یوسف ناظم، احمد جمال پاشا، وجاہت علی سندیلوی اور شاعروں میں وداہی، راجہ مہدی علی خاں، قاضی غلام محمد کی تخلیقات سے لطیف سیاسی طنز کی بے شمار مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ فکر تونسوی کے طنزیہ نشتروں میں مدتوں صحافتی رنگ نمایاں رہا۔ لیکن "بدنام کتاب" کے نام سے حال ہی میں ان کے طنزیہ مضامین کا جو مجموعہ شائع ہوا ہے اس میں رمزیہ اظہار نے ایک سنبھلی ہوئی کیفیت پیدا کر دی ہے مثلاً "میں نے الیکشن لڑا" کا یہ اقتباس دیکھیے:

"میرا خیال تھا کہ الیکشن لڑنا شرفا کا کام نہیں لیکن اب خیال آیا کہ صرف شرفا ہی کو الیکشن لڑنا چاہیے۔ ورنہ ڈیموکریسی غنڈہ گردی کا شکار ہو جائے گی۔ اس لیے جونہی میں نے ہامی بھری مجمع میں ایک عجیب احمقانہ طمانیت بھر گئی اور ایک مشٹنڈے سے نوجوان نے جو رام لیلا میں راون کا پارٹ ادا کرتا تھا مجھے پکڑ کر کندھے پر بٹھا لیا اور مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے میں رامائن کی سیتا ہوں اور ڈیموکریسی کا راون مجھے اغوا کرنے کے لیے جا رہا ہے۔"

(بدنام کتاب۔ ص ۱۴)

یہاں شرفا، رام لیلا، راون، رامائن اور سیتا سب کا استعمال رمزی انداز سے ہوا ہے۔ یہ الفاظ قاری کے ذہن میں بہت سے پنہاں اور تہ دار تصورات کی گرہیں کھول دیتے ہیں۔ اسی طرح بلکہ کہیں کہیں اس سے زیادہ ایمائی اور تمثیلی پیرایۂ بیان مجتبیٰ حسین کے مزاحیوں مثلاً انتخابی نعرے، سندباد جہازی کا سفرنامہ یا پھر احمد جمال پاشا اور یوسف ناظم کے طنز آمیز انشائیوں اور خاکوں میں نظر

آتا ہے۔ یہاں احمد جمال پاشا کے مزاحیے کا ایک اقتباس دیکھیے :

ہیرو راشن کی دوکان سے شکر لینے روانہ ہو رہا ہے۔

" والد صاحب نے راشن کارڈ اور دام دیتے ہوئے کہا۔" بیٹا شکر لانے کی کوشش کرو۔"

کپڑا لے کر میں شکر لانے کے لیے چلا تو والدہ نے پکارا۔

" ٹھہرو امام ضامن تو بندھوا لو۔"

بھابی بولیں ۔" ہاں اور نہیں تو کیا۔ دن کا کھانا کھا لو اور رات کا بھی ساتھ لیتے جاؤ۔"

دادی جان نے پکار کر والدہ سے کہا۔

" ارے بہو اس غریب کا دودھ تو بخش دو۔"

بھائی صاحب بولے۔

" دیکھو ساتھ میں بستر لیتے جاؤ۔ اور کچھ پیسے بھی لیتے جاؤ۔ نہ جانے کیا ضرورت پڑ جائے۔"

بڑی بہن نے بلائیں لیں اور اپنا فرسٹ ایڈ کا بکس دیتے ہوئے کہا۔

" احتیاطاً اسے بھی لیتے جاؤ۔"

دولھا بھائی آنکھوں میں آنسو لاتے ہوئے بولے۔

" شکر لینے جا رہے ہو تو ہم لوگوں کا کہا سنا بھی معاف کرتے جاؤ۔"

بیگم نے آبدیدہ ہو کر دوپٹے سے آنسو پونچھے۔" مجھے کس پر چھوڑے جا رہے ہو۔"

یہاں ہیرو ہاتھ میں کپڑا لے کر راشن کی شکر لینے اس طرح رخصت ہو رہا ہے جیسے حضرت عباس مشکیزہ لیے فرات سے پانی لینے جا رہے ہوں۔ مبالغے نے

مزاح پیدا کیا ہے لیکن طنز کا ہدف کچھ اور ہے۔

آج کی تہذیبی زندگی کی بساط اپنے مشغلوں اور سرگرمیوں کے اعتبار سے بہت وسیع اور پہلودار، پیچیدہ اور پُراسرار ہوگئی ہے۔ اسی نسبت سے اس کی معقولیت اور نامعقولیت، سوجھ بوجھ اور بوکھلاہٹ اور متانت اور ظرافت کے تضادات کا میدان (RANGE) بھی بہت بڑھ گیا ہے۔ اس کا موازنہ اگر رموزی، شوکت تھانوی اور چغتائی کے عہد سے کیجیے تو یہ فرق نمایاں ہو جائے گا۔ یہ بھی محسوس ہوگا کہ اب سے چوتھائی صدی پہلے مضحک تضادات کی نوعیت ذہنی اور داخلی کم، خارجی اور عملی زیادہ تھی۔ جبکہ آج یہ صورتِ حال برعکس ہوگئی ہے پہلے مزاح شوخی طراری اور زبان کے شاطرانہ استعمال کا تابع تھا آج شگفتگی شائستگی اور دردمندی کا مطیع ہے اس کے علاوہ نفسیاتی تحلیل نے بھی اس میں رنگ بھرا ہے۔ صرف دو مثالیں ملاحظہ ہوں۔

"داڑھ کے درد کی خوبی یہ ہوتی ہے کہ یہ درد بالاقساط ہوتا ہے یعنی درد کی ایک لہر جاتی ہے اور دوسری آتی ہے۔ جب درد کی پہلی لہر جا چکی تو ہم پر یہ عظیم انکشاف ہوا کہ درد کی ہر لہر کے ساتھ ہم میں "جدید شاعر" بننے کی زبردست صلاحیتیں پیدا ہو رہی ہیں۔ اچانک ہم پر یہ راز کھلا کہ جدید شاعری اصل میں داڑھ کے درد کی شاعری ہے جس میں آدمی کا سارا کرب سمٹ آتا ہے اور وہ سورج کو چبا کر کھا جانے کی منزل میں پہنچ جاتا ہے ..... چند قدم ہی چل پائے تھے کہ داڑھ مذکور میں اچانک بجلی سی کوندگئی، برق کی ایک رو تھی جو داڑھ سے نکل کر سارے بدن میں لہرا گئی۔ ایک تجلّی تھی جو آنکھوں کو چکا چوند کر گئی۔ یوں لگا جیسے ہماری داڑھ میں اچانک ایک ہرن نے کلیلیں

بھرنا شروع کر دیا ہو۔ جیسے کسی نے ہماری داڑھ میں توپ داغ دی ہو۔
یا ایک ٹرین چلتے چلتے ہماری داڑھ میں پٹری سے اُتر گئی ہو۔ جیسے
ہماری داڑھ میں اچانک فوجی انقلاب آیا ہو۔"

(مجتبیٰ حسین۔ بہر حال۔ ص ۱۴)

مکان آدمی اس لیے بنواتا ہے کہ زندگی، خاص طور سے بڑھاپا آرام سے گزرے لیکن فکر تونسوی کی طرح اس سلسلے میں نریندر لوتھر کا تجربہ بھی دوسرا ہے۔ مکان کی تعمیر کے بعد صاحبِ مکان گھر میں داخل ہوتے ہیں۔

"اب آپ ساز و سامان لے کر نئے گھر میں منتقل ہو گئے لیکن جو شخص اس گھر میں منتقل ہوا ہے وہ آپ نہیں ہیں کوئی دوسرا آدمی ہے۔ بال پک گئے ہیں، چہرہ اُتر گیا ہے، عینک لگ گئی ہے، مسکراہٹ غائب ہو گئی ہے، سر میں اکثر درد رہتا ہے، طبیعت میں وہ روانی نہیں، نظریوں میں سنکی پن آگیا ہے، ایک سال کے اندر آپ کی عمر میں دس سال کا فرق پڑ گیا ہے۔"

(مزاج پرسی۔ ص ۵۴)

اس کا یہ مطلب نہیں کہ واقعات یا زبان کے شاطرانہ استعمال سے مزاح پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی۔ یوسف ناظم موقع و محل کی مناسبت سے اور اکثر حد اعتدال میں ان دونوں سے کام لیتے ہیں۔ وہ روزمرہ زندگی کے کسی چھوٹے سے واقعے یا عام مشاہدے کو تلازمات، تعبیروں اور ظریفانہ دلیلوں کے ذریعے معنی خیز بنا دیتے ہیں۔ طول کلام اور ابتذال سے بچ کر لفظوں کی رعایت اور الٹ پھیر سے مزاح پیدا کرنے کا جیسا ہنر وہ جانتے ہیں وہ اس دور کے کم مزاح نگاروں کے حصے میں آیا ہے۔ آداب عرض۔

دیوار سیے۔ نام رکھنا اور دوسرے بے شمار مزاحیوں اور خاکوں میں انھوں نے اسی وصف اور ٹکینک سے کام لیا ہے۔ وجاہت علی سندیلوی اور بھارت چند کھنہ اپنے اکثر مزاحیوں میں افسانوی اور ڈرامائی طریق کار سے کام لیتے ہیں۔ وہ ہنساتے بھی ہیں اور چونکاتے بھی ہیں لیکن طنز سے نہیں چوکتے۔ وجاہت علی سندیلوی کے مزاحیہ افسانوں میں افسانے کی خوبیاں کم سہی لیکن مزاح اور طنزیہ پیرائیہ بیان کی نشتر زنی کم نہیں ہے۔ تربوز' الکشن کا خبط' شرافت اور برکت ایک چھینک کی اس کی اچھی مثالیں ہیں۔ وہ تخلص بھوپالی اور عبدالمجید سہالوی کی طرح متوسط طبقے کی گھریلو زندگی اور رسم و رواج کے فرسودہ اور پھولے ہوئے گوشوں سے بھی کام لیتے ہیں اور زبان کی چاشنی اور چٹخارے سے بھی موج تبسم پیدا کرتے ہیں لیکن مجیب سہالوی جہاں مزاح اور مذاق عام کی ایک خاص سطح سے بلند نہیں ہوتے وہاں یوسف ناظم اور وجاہت علی سندیلوی ہر سطح اور ہر رنگ کی سماجی ناہمواریوں سے لطف و انبساط فراہم کرتے ہیں۔ احمد جمال پاشا کے ہوش و گوش کا دائرہ بھی بہت وسیع ہے۔ ان کے واقعاتی مزاح میں چبھتے ہوئے مکالمے اور فقرے مزہ دے جاتے ہیں۔ مرزا ظاہر دار بیگ اور رستم جیسے مانوس کرداروں کو عصر حاضر کے ہوش ربا حالات میں لاکر انھوں نے طنز و مزاح میں اظہار اور ٹکنیک کے کچھ کامیاب تجربے بھی کیے ہیں۔ مجتبیٰ حسین کی انفرادیت ان کی ذکاوت' زورِ بیان اور حُسنِ انتخاب، تینوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ وہ ہنساتے نہیں پطرس کی طرح ہنسنے کا موڈ اور فضا پیدا کر دیتے ہیں لیکن موجودہ سماج میں انسان کی محرومیاں اور تلخیاں انھیں ہمیشہ آتش زیر پا رکھتی ہیں جو کبھی سندباد جہازی اور کبھی ریلوے وزیر کے سفر اور کبھی انتخابی نعروں کی صورت میں

سامنے آتی ہیں۔

اس دور کے طنز و مزاح میں خواجہ عبدالغفور کا یہ کارنامہ بھی یادگار رہے گا کہ انھوں نے لطیفہ گوئی کو فن کا درجہ دے دیا۔ خالص مزاح میں انھیں شفیق الرحمٰن کا جانشین کہا جا سکتا ہے۔ انھوں نے ظرافت کی جملہ صورتوں کا مطالعہ وقتِ نظر سے کیا ہے لیکن طبعی مناسبت کی بنا پر ان کا خاص میدان لطیفہ نگاری ہی ٹھہرا۔ نریش کمار شاد مرحوم اور احمد جمال پاشا نے تو صرف اُردو شعرا کے یا پھر نصر الدین آفندی کے لطیفے جمع کیے تھے، غفور صاحب کا حافظہ ساری دنیا کے رنگا رنگ لطائف کا نگار خانہ ہے جنھیں وہ اپنے مزاحیوں میں ہنر مندی سے جڑ دیتے ہیں۔ سردار جعفری نے اسے تہذیب و شرافت کی دلیل کہا ہے کہ وہ دوسروں کو ہنساتے ہیں لیکن ان پر ہنستے نہیں۔ اگر ہمارے طنز نگار تہذیب و شرافت کی اس کسوٹی پر احتجاج کریں تو کم از کم غفور صاحب کو اعتراض نہیں ہونا چاہیے۔

بقول پروفیسر کلیم الدین بیسویں صدی میں اُردو میں طنز و مزاح کا بڑا سرمایہ نظم کے بجائے نثر میں ہی ملتا ہے۔ عصر حاضر میں بھی اگرچہ ظریف شاعر بہت ہیں لیکن فنی اعتبار سے مؤثر اور معقول ظریفانہ شاعری کے نمونے خال خال ہی ملتے ہیں۔ یوں ایک بزرگ کا قول ہے کہ آج کے عہد میں اُردو میں جو شاعری معرض وجود میں آرہی ہے اس کا بڑا حصّہ اگر طنزیہ نہیں تو مزاحیہ شاعری میں ضرور شمار ہوگا۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ ہمارے طنز نگار مثلاً فرقت اور یوسف ناظم اسے شاعری ہی تسلیم کرنے پر آمادہ نہیں۔ اس لیے خوف ہے کہ وہ شاعری نہ رہ کر صرف مزاحیہ رہ جائے گی۔ یوں بھی ہماری طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں شاعری کم اور طنز و مزاح زیادہ ہوتا ہے۔ اگرچہ سرحد پار کے بعض

شاعروں مثلاً سیّد محمد جعفری ضمیر جعفری اور عبدالمجید لاہوری نے دونوں میں توازن قائم کرکے اکبر کی روایت کو زندہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ آزادی کے بعد ہماری طنزیہ اور مزاحیہ شاعری میں جن ناموں کو اعتبار حاصل ہوا ان میں شاد عارفی کے علاوہ راجہ مہدی علی خاں، فرقت کاکوروی اور رضا نقوی واہی کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔ شاد عارفی مزاجاً ظریف نہیں طنز نگار ہیں۔ ان کی تیکھی غزلوں میں سماج اور سیاست کے مریضانہ حقائق پر بڑی نازک اور لطیف چوٹیں ملتی ہیں۔ گرد و پیش کی عفونت، عیاری اور کھوکھلے پن سے ان کی برہمی اور بے زاری کا اظہار کبھی عوامی محاورہ اور بھکڑ پن میں ہوتا ہے اور کبھی ان کی شدّتِ احساس خیال انگیز ایمائیت کی قبا پہن لیتی ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے:

ٹھٹھک گیا وہ ٹھہر گیا میں یہ واہمہ بھی عجب ملا ہے
میں اس کو رہزن سمجھ رہا ہوں وہ مجھ کو رہزن سمجھ رہا ہے

عقل بھی سود پر چل رہی ہے، بس کوئی چیز اہلِ ہوس بھی
ہر غلط بات پر بھی ہاتھ اُٹھاؤ، یہ نمائندگی نہیں شرماؤ
خشک لب کھیتوں کو پانی چاہیے، کیا کریں گے ابرِ گوہر بار سے

ان کے عزیز شاگرد مظفر حنفی نے بھی "پانی کی زبان" میں طنز کے اسی پیرایہ کو اپنایا ہے۔ ان کے لہجے میں وہ طرح داری اور تنوع تو نہیں لیکن عصرِ حاضر میں انسانی جذبات اور اقدار کی بے قدری کا تیکھا اور گہرا احساس ضرور ہے۔ دوسرے شعرا میں مشاہدہ اور موضوعات کا جو تنوع رضا نقوی واہی کے کلام میں ملتا ہے وہ اور کہیں نظر نہیں آتا۔ ان کی نظمیں پست و بلند ضرور

ہیں لیکن بغایت اور بسیار نہیں۔ نوکر شاہی اور لیڈری، فیشن اور کرپشن، ترقی پسندی اور جدیدیت اور مرغ بانی سے ملا محقق اور مشاعروں تک الغرض ان کے تجربے اور مشاہدے کی زد میں جو بھی آجاتا ہے عافیت سے محروم ہوجاتا ہے۔ ان کی وہ نظمیں اور مزاحیہ خطوط نسبتاً زیادہ مؤثر اور کامیاب ہیں جن کا مواد انھوں نے اپنے عہد کی شعر و شاعری اور بکھری ہوئی تہذیبی زندگی سے اخذ کیا ہے۔ شعرستانی سلسلے کی نظموں میں انھوں نے اُردو شعرا کو جو ہوم لینڈ دیا ہے اس میں جدید اُردو شاعری کے رنگ و آہنگ، نقالی، نقادی، گروہ بندی اور فیشن پرستی پر کاری چوٹیں لگائی ہیں۔ انتہا پسندی، شدت، بغاوت اور یکسانیت سے ان کا احساس برہم اور تخیل برانگیختہ ہوجاتا ہے۔ ان کا یہ گویّا شاعر آج کل ہر مشاعرے میں نظر آجاتا ہے۔ صرف چند شعر دیکھیے:

ان سے ملیے آپ ہیں وہ شاعرِ رنگیں نوا
جن سے بزمِ شعر کی مرطوب رہتی ہے ہوا
بھیرویں کی دھن میں جس دم دادرا گاتے ہیں آپ
بن کے ساون کی گھٹا محفل پہ چھا جاتے ہیں آپ
فلم کے گانوں کی دھن میں جب سناتے ہیں کلام
انجمن پر ٹوٹ پڑتا ہے سڑک کا اژدھام
مصرعِ اوّل کو دو دو بار دہرانے کے بعد
لوچ پیدا کر کے قدموں میں تھرک جاتے ہیں آپ
کچھ بھڑک جاتی ہے محفل کچھ بھڑک جاتے ہیں آپ

واہی کے کلام میں موضوعات کے تنوع کے باوجود اسلوب و اظہار کی یک رنگی اُکتا دیتی ہے۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن ان کی شاعری میں لہجے کی یکسانیت

پڑھنے والوں کو جلد تھکا دیتی ہے اور مزاح کی شگفتگی کو بھی مجروح کرتی ہے۔ یہ نقص ان کے دوسرے معاصرین کے کلام میں نظر نہیں آتا۔ دلاور فگار کی نظمیں جتنی مؤثر اور خندہ آور خود ان کی زبانی نظر آتی ہیں، اتنی کاغذ پر نہیں۔ وہ لفظوں اور نکتوں کے اُلٹ پھیر سے ظریفانہ صورتِ حال پیدا کر لیتے ہیں لیکن ان کی اکثر نظمیں فکر و خیال کی وسعت، تازگی اور احساس کی گرمی سے خالی نظر آتی ہیں۔ شاعرِ اعظم، عشق کا پرچہ، انٹرویو کے سوالات جیسی نظمیں بھی صرف مشاعروں کو گرماتی ہیں۔ اس کے برعکس راجہ مہدی علی خاں کی ظرافت، بے ساختگی اور لطفِ بیان کے ساتھ ساتھ وسیع تر تہذیبی اور نفسیاتی شعور کا پتہ دیتی ہیں۔ ایک جہلم پر اور دو شرابی کے علاوہ ان کی متعدد پیروڈیاں اُردو کی کامیاب مزاحیہ نظموں میں شمار ہوں گی۔

گزشتہ دو دہوں میں اُردو طنز و مزاح میں بہ لحاظ کیفیت اور کمیت فروغ کے جو آثار نظر آئے ہیں اس میں زندہ دلانِ حیدرآباد کی خدمات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ موجودہ مزاح نگاروں کی بڑی تعداد اسی ادارے سے وابستہ رہی ہے۔ مزاحیہ اور طنزیہ مضامین کے کئی اہم مجموعے بھی اسی ادارے نے شائع کیے ہیں اور گزشتہ سات آٹھ سال سے اس کا ترجمان 'شگوفہ' بھی مصطفےٰ کمال کے زیرِ ادارت پابندی کے ساتھ شائع ہو رہا ہے جو اُردو میں واحد ظریف رسالہ ہے۔ اس سے قبل لکھنؤ سے احمد جمال پاشا نے "اودھ پنچ" جاری کیا تھا جو حقیقت میں اس تاریخ ساز ظریف رسالے کا تیسرا دور تھا۔ یہ رسالہ زیادہ مدّت تک جاری نہیں رہ سکا۔ حال ہی میں مزاح نگاروں کی ایک نئی پیڑھی بھی سامنے آئی ہے جن کی تحریریں اُردو طنز و مزاح کے روشن مستقبل کی بشارت دے رہی ہیں۔ ان نوجوان ادیبوں میں طالب خوندمیری، شفیقہ فرحت

سرور جمال اور تمنا مظفر پوری کے نام خصوصیت سے قابلِ ذکر ہیں۔

مجھے احساس ہو رہا ہے کہ عصرِ حاضر میں اُردو طنز و مزاح کے اس سرسری جائزے میں بہت سی کہنے کی باتیں کہنے سے رہ گئی ہیں جو حقیقت میں زیادہ تفصیلی تجزیے کا تقاضہ کرتی ہیں۔ مثلاً بار بار مجھے احساس ہوا ہے کہ اُردو طنز و مزاح میں شہر کے متوسط طبقے کی زندگی اس کے مسائل اور ذہنیت کا بے جا تسلّط رہا ہے طنز و مزاح کی زبان اگرچہ بوجھل فارسی تراکیب سے آزاد ہو کر سلیس، سادہ اور رواں ہو گئی ہے لیکن نثری مزاح اُردو شاعری سے بیش از بیش استفادہ کے رجحان کے زیرِ اثر شعری تلازمات اور شاعرانہ طرزِ بیان سے ابھی تک آزاد نہیں ہو سکا ہے۔ شاید یہ بھی ایک سبب ہے کہ موجودہ قومی زندگی کی بہت سی نیرنگیاں اُردو طنز و مزاح میں ایسے مؤثر اور محاکاتی حسن کے ساتھ نہیں آسکیں جس طرح کہ وہ دوسری قومی زبانوں کے مزاحیہ ادب میں منعکس ہو رہی ہیں۔ اسی طرح موجودہ طنز و مزاح میں اسلوب و اظہار اور ٹیکنک کی یکسانیت بھی کبھی کبھی سنجیدہ قاری کی اکتاہٹ کا باعث ہوتی ہے ایسا لگتا ہے کہ اُردو مزاح نگار اظہار و بیان اور ٹکنیک کے لیے تجربات سے خائف ہیں۔ وہ ایسے نئے مزاحیہ کردار تخلیق کرنے پر بھی قادر نہیں جو ہمیشہ کے لیے نہ صرف قاری کے ذہن و تخیل کا بلکہ عمرو عیار خوجی ظاہر دار بیگ حاجی بغلول اور چچا چھکن کی طرح ہماری تہذیب کا ایک حصّہ بن سکیں۔

ایک مشکل یہ ہے کہ اُردو کے بیشتر ادیب طنز و مزاح کے لیے انشائیہ یا خاکے کا انتخاب کرتے ہیں اس لیے کہ اس کے محدود اور مختصر پیکر میں کچھ مبالغہ کچھ ماحول آفرینی اور کچھ مزے دار جملوں اور فقروں کی تراش سے رنگ بھرنا نسبتاً آسان ہوتا ہے۔ وہ کسی بڑے تمثیلی کینوس پر۔ ڈرامہ یا قصّہ کی صورت میں سماجی نظام کی مضحک ناہمواریوں کے شعبدے دکھانے سے گریز

کرتے ہیں۔ اس لیے کہ اس میں تخیلی فکر اور تخلیقی ہنر دونوں کی آزمائش ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ اُردو طنز و مزاح کا بڑا سرمایہ بڑے اور زندہ رہنے والے تخلیقی ادب کی سطح سے کچھ پست رہتا ہے۔

یہاں ایک اور حقیقت کی طرف اشارہ بھی بے محل نہ ہوگا کہ صدیوں سے ٹھہری ہوئی ہندوستان کی دیہی زندگی میں جو تغیرات ہو رہے ہیں، نئی صنعتی اور سائنسی ترقیوں کی برکتیں مثلاً بجلی، ریڈیو، ٹیلی ویژن، جیسے جیسے گاؤں میں پہنچ رہے ہیں ان کی ٹھہری ہوئی ساکت زندگی کی سطح پر بھی نئی لہریں اٹھ رہی ہیں۔ یہ لہریں بھی شوخیِ فکر اور مضحک بے اعتدالیوں سے خالی نہیں ہیں۔ آخر ہمارا مزاحیہ ادب ان کی تازگی، توانائی اور نیرنگی سے کیوں محروم ہے؟ پھر ان کی زندگی ہی نہیں ان کی زبان، بولیوں، میلوں، تہواروں اور ان کے عوامی قصّوں میں بھی جان دار ظرافت کے لامحدود امکانات موجود ہیں۔ اگر ہم ان سے استفادہ نہیں کر سکے، اسے اپنے مزاحیہ ادب کا حصّہ نہیں بنا سکے تو اس میں ان کا نہیں ہمارا ہی نقصان ہے۔ دکنی یعنی قدیم اُردو میں جو جدید مزاحیہ شاعری ہوئی اور ہو رہی ہے اس میں یہ کمی یا کمزوری دکھائی نہیں دیتی۔ اس لیے کہ ان شعرا نے اگر ایک طرف بول چال کی دکنی زبان، لہجہ اور محاورہ سے فائدہ اٹھایا ہے تو دوسری طرف عوامی تہذیب اساطیر علامتوں اور ان کے مذاق و فکر کی جولانیوں سے بھی رنگ اُڑایا ہے۔ سرور ڈنڈا (مرحوم) سلیمان خطیب، حمایت اللہ اور دکن کے دوسرے مزاح نگاروں کی شاعری میں جو فرحت بخش تازگی اور تاثر آفرینی ہے اس سے اُردو شاعری بڑی حد تک محروم ہے حالانکہ نظیر اکبر آبادی، اکبر اور قدیم اودھ پنچ کے بہت سے مزاح نگاروں نے بھی محنت کش عوام کی زبان اور لہجہ ہی نہیں ان کی زندگی سے بھی گراں قدر

سرمایہ حاصل کیا تھا

ایک مشکل یہ ہے کہ اُردو کے بیشتر ادیب طنز و مزاح کے لیے انشائیہ یا خاکے کا انتخاب کرتے آئے ہیں۔ بلاشبہ (سرشار اور کرشن چندر کی تصانیف سے قطع نظر) اُردو ادب میں اعلیٰ درجے کی ظرافت انشائیوں اور خاکوں کی صورت میں ہی ملتی ہے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ ان کی اپنی حدود اور پابندیاں ہیں۔ یہاں ہر بات ذاتی مشاہدات اور شخصی تاثرات کے رشتے سے بندھی ہوتی ہے۔ زندگی کے متناقض حقائق کا اظہار شرح و تفصیل کے بجائے اشاروں کنایوں میں کیا جاتا ہے جہاں الفاظ کی شعبدہ بازی زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ ذاتی عنصر کی بنا پر اُس خلاقانہ معروضیت اور تخیئلی آزادروی کی گنجایش بھی کم ہوتی ہے جن کی تحریک اور تاثر سے تجربات تخلیقی فن پارے کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں۔ جہاں ایسے جاندار کردار، ایسی متحرک تصویریں جنم لیتی ہیں جو ذہن و تخیل میں ہمیشہ کے لیے محفوظ ہو جاتی ہیں۔ اُردو کے ادیب کسی بڑے تمثیلی کینوس پر ڈرامے یا قصّے کی صورت میں سماجی نظام کی مضحک ناہمواریوں کے شعبدے دکھانے سے گریز کرتے ہیں۔ حالانکہ یہاں مبالغے کے ذریعے جو ظرافت کا بڑا کارگر حربہ ہے پرچھائیں کو آسیب اور آسیب کو پرچھائیں بنانے کی بڑی گنجایش ہوتی ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اسی وادی میں سماجی فکر، تخیئلی قوت اور تخلیقی ہنر کی آزمایش بھی ہوتی ہے —

جاں نثار اختر کی طویل نظمیں

سوویت لیتھونیا کے ممتاز شاعر (MARCENKEVICIUS) نے (جس نے کئی گراں قدر طویل نظمیں لکھی ہیں) ایک بار طویل نظم کے امکانات پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے کہا تھا:

"طویل نظم عصرِ حاضر کے انسان کے رزمیہ کردار کی حامل ہے جس میں دنیا کی تخلیق از سرِ نو عمل میں آتی ہے۔ بے شک آج دنیا بڑی پیچیدہ بے ہنگم طوفان بدوش اور تغیر پذیر ہے۔ انسان اپنے اور دنیا کے بارے میں علم و آگہی کا جتنا بڑا ذخیرہ رکھتا ہے اتنا ہی اس کے لیے دشوار ہوتا ہے کہ وہ اس کو ایک نظم و ترتیب دے سکے۔" آگے چل کر کہتا ہے۔

اس لحاظ سے "میرا خیال ہے کہ لٹریچر کے دوسرے فارموں کے مقابلے میں طویل نظم پر ذمہ داری کا بوجھ کچھ زیادہ ہی ہے۔ فلسفہ کو ایک زمانے میں سائنسوں کی سائنس کہا جاتا تھا! بالکل اسی طرح میں طویل نظم کو تمام فارموں کا فارم کہتا ہوں۔ سارے ادب کے ہمہ جہتی تجربات کا استعمال کرتے ہوئے طویل نظم

سماجی زندگی اور فکر کے ایک خاص اسٹیج کو تجسیمی شکل دیتی ہے..... دنیا اور انسان کو درپیش حالات کا جائزہ لیتے ہوئے طویل نظم اس جائزے کے لیے ایک نئی میزان بھی وضع کرتی ہے اور اس طرح وہ فلسفے سے سب سے زیادہ قریب آجاتی ہے۔" (سوویت ادب نمبر ۳ - ۱۹۶۷ء)

یہاں طویل نظم کے جس اساسی پہلو پر زور دیا گیا ہے وہ ہے اس پیچیدہ اور پُر آشوب دنیا میں انسان کی جد و جہد، اور اس کے رزمیہ کردار کا مطالعہ۔ اس کے لیے زندگی کے نئے حشر خیز، تضادات اور ان کے پس پشت کارفرما حقیقتوں پر غور و فکر بھی ضروری ہے۔ گویا طویل نظم کے شاعر کے لیے اجتماعی شعور اور تاریخی بصیرت لازمہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس سے زیادہ کٹھن وہ مرحلہ اعمل ہے جو فکر و شعور کے اس حاصل کو نظم کا تخلیقی فارم دیتا ہے ان گنت تجربات اور تصورات کو سیّال بنا کر جذبہ و احساس کی زبان یعنی شاعری کے پیکر میں ڈھالتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کے لیے انسانی زندگی اور معاشرے سے گہری وابستگی اور دل چسپی ہی نہیں تخلیقی فکر کا ایک خاص استقرار اور نظم و ضبط بھی درکار ہوگا۔ جب کہ مختصر نظم میں اس تام جھام کی ضرورت نہیں ہوتی۔ یہاں کوئی بھی اچھوتی کیفیت احساس تاثر خیال ہیجان موڈ یا پھر کوئی بھی نیا ذہنی تلازمہ یا ایمیج نظم بن سکتا ہے اور نظم غزل کے ایک شعر کی طرح تاثر اور تجربے کی وحدت اور شدّت کی آئینہ دار ہو سکتی ہے۔ طویل نظم میں مختلف رنگوں کے ان نقوش سے ایک بڑا مرقع تیار کرنے کا کام تو لیا جا سکتا ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ پھر ان نقوش کی اپنی انفرادی کشش باقی نہ رہے۔ وہ اس وسیع تر مرقع کو معنویت اور حسن دے کر اپنی علاحدہ حیثیت فنا کر دیں اگرچہ بہت کم طویل نظمیں تکمیلِ فن کے اس اعلیٰ معیار کی حامل ہوتی ہیں۔

جاں نثار اختر نے اپنی شاعری کے ایک خاص دور میں کچھ طویل نظمیں بھی کہی ہیں جو ان کے مجموعۂ کلام "خاکِ دل" کے آخر میں اسی نام سے شامل ہیں۔ یہ پانچ نظمیں ہیں مورخ سے، ریاست، دانائے راز، پانچ تصویریں، تارِ دل کی صدا۔ یہ نظمیں ۱۹۴۴ء سے ۱۹۵۰ء تک کہی گئیں۔ ان میں ۱۹۵۳ء کی ایک نظم 'امن نامہ' کا اضافہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ طوالت یا مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے خاموش آواز اور آخری لمحہ کو بھی دوسری نظموں کے مقابلے میں طویل نظم کا نام دیا جا سکتا ہے لیکن ان کا محرک اور موضوع آخر کی طویل نظموں سے بہت مختلف ہے۔ ان میں شاعر کا رویہ شخصی اور داخلی ہے۔ یہ نظمیں کچھ عزیزوں کچھ قدروں کچھ خوابوں اور کچھ اندیشوں سے اس کے گہرے روحانی رشتوں کی مدھر کہانیاں سناتی ہیں۔ ان میں جو غنائیت جو نرمی اور سپردگی ہے اس کا مقابلہ سیاسی اور سماجی فکر کی آئینہ دار ان طویل نظموں سے نہیں کیا جا سکتا جن میں ایک رزمیہ شکوہ بیانیہ سادگی اور فکری بلند آہنگی ہے لیکن یہ نظمیں بھی جاں نثار اختر کی شخصیت اور شعورِ فن کے ایک ایسے پہلو کو بے نقاب کرتی ہیں جو ان کی شاعری میں اور کہیں نظر نہیں آتا۔

جس دور میں یہ نظمیں کہی گئیں وہ ایک طرف ملک کی تحریکِ آزادی کے عروج (اور انجام) اور دوسری طرف ترقی پسند تحریک کی نظریاتی شیرازہ بندی کا دور تھا۔ جاں نثار اختر جو ہندوستانی ادب کی سب سے باغی تحریک کے سب سے باغی نوجوانوں یا معماروں میں سے ایک تھے آزادی کے ایک انقلابی تصوّر پر زور دے رہے تھے۔ ایک ایسا تصوّر جو فرقہ پرستی، احیا پسندی اور رجعت پسند عناصر سے پاک تھا جس کی اساس تھی تاریخ کا مادّی شعور۔ اور جس کا نصب العین تھا طبقاتی ظلم و استحصال سے پاک ایک ایسے غیر طبقاتی معاشرے کا قیام

جس میں انسان انسان کی حیثیت سے اپنے وقار اور اپنے قد تک پہنچ سکے۔ وہ دیکھ رہے تھے کہ اس کرۂ ارض کے مختلف خطوں میں انسان اسی آزادی کے خواب دیکھ رہا ہے اور اس کے لیے جد و جہد کر رہا ہے۔ اسی لیے وہ تاریخ کے اس تصور کو باطل قرار دیتے ہیں جو سلاطینِ سلف کی عظمت اور ان کی معرکہ آرائیوں کی روداد کو ہی انسانی سماج کے ارتقا میں سب سے اہم اور فیصلہ کن قرار دیتا ہے۔ وہ مورخ سے سوال کرتے ہیں اور جواب میں خود ہی ان مادی اور طبقاتی قوتوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو انسانی سماج کی تشکیل اور تعبیر کے پس پردہ کارفرما رہی ہیں۔

کیا فقط تاریخ ہے فہرستِ اسمائے رجال
کیا فقط تاریخ ہے تقویم پارینہ کا نام
اے کہ تو ناواقف رازِ درونِ انقلاب
آ بتاؤں میں تجھے تاریخ کا راز تمام
ایک واثق علم ہے فطرت کے اس آئین کا
حکم سے جس کے بدلتا ہے زمانے کا نظام
ہاں یہی تبدیلیاں ہیں فکر کو سامانِ نو
ہاں یہی تبدیلیاں ہیں ذہن کو تازہ پیام
مختلف طبقوں کی باہم کشمکش کی داستاں
ایک کو شوقِ تگ و دو ایک کو فکرِ قیام
نور و ظلمت کی بہم آویزشوں کا ماجرا
زندگی کے ہر دوراہے پر جھگڑتی صبح و شام

نظم کے آخر میں وہ تاریخ کے اس مادّی اور سائنسی تصوّر اور تجربہ کی بنیاد پر

انسان کو ایک زرّیں عہدِ استقبال کی بشارت دیتے ہیں۔ جاں نثار اختر کی طویل نظموں میں یہ سب سے پہلی اور سب سے مختصر ہے۔ اپنی دوسری نظم "ریاست" میں انھوں نے انسانی سماج میں ریاست یا ریاستی اقتدار کی بدلتی ہوئی شکلوں کی روداد بیان کی ہے۔ اس کی بحر زیادہ رواں اور شگفتہ ہے۔ موضوع کی منطقی اور فلسفیانہ تاویل کے باوجود نظم کے بہت سے حصّے شاعرانہ لطافت سے معمور ہیں۔ اس عہد کی نثری تحریروں میں بھی مارکسی نظریات کی توضیح میں بڑی ژولیدگی نظر آتی ہے۔ جاں نثار اختر کی نظم میں اس کے برعکس جو وضاحت ہے اور خیالات جس سادگی صفائی اور تخئیلی حُسن کے ساتھ سامنے آتے ہیں وہ اس حقیقت کا ثبوت ہیں کہ یہ نظریات ان کے ذہنی اور تخئیلی وجود کا ایک حصّہ بن چکے تھے اور وہ زندگی کے گوناگوں مظاہر کو اسی شفاف آئینے میں دیکھ رہے تھے۔ اس کے ساتھ یہ اس حقیقت کی گواہی بھی دیتے ہیں کہ بعض فلسفیانہ خیالات کا مکمل اور مؤثر اظہار شاعری کی زبان میں ہی ممکن ہے۔

ایسی طاقت وجود ہے جس کا
خود جماعت کے ضعف کا اظہار
زلزلوں کی رکھی ہوئی تعمیر
آندھیوں کی چنی ہوئی دیوار
اس کے انصاف وعدل کے تحفے
طوق وزنجیر و تازیانہ و دار
اس کے رنگین گلستانوں کی
خونِ مزدور سے زمیں گلنار

سبز و شاداب کشت زاروں پہ
اس کا سایہ بھی ابرِ آتش بار
رسم و تہذیب و مذہب و اخلاق
اس کے دربار میں عصا بردار

شاعر ماضی اور حال میں ریاستی اقتدار کے جبر و تشدّد اور عوام دشمن حملوں پر کہیں فلسفیانہ اور کہیں شاعرانہ تمثالوں کے ذریعے روشنی ڈالتا ہے لیکن نظم کے آخری حصّے میں جب وہ بتاتا ہے کہ آج دنیا کے محنت کش عوام اس اقتدار کے خلاف صف آرا ہو چکے ہیں۔ ان کے دست و بازو زار کی طاقتور حکومت کا طلسم توڑ کر ایسی حقیقی جمہوریت کی بنا ڈال چکے ہیں جس میں ریاست ایک اہم کردار ادا کر کے اپنے آپ کو ختم کر دے گی تو اس کے طرز بیان میں ایک اچھوتا حسن پیدا ہو جاتا ہے اور فلسفیانہ تاویل شاعرانہ تخیل کی رنگینی میں ڈوب جاتی ہے۔

یہ مٹانے پہ دشمنوں کے مصر
خود بھی مٹنے کے واسطے تیار
اس کے گل آفریں دھندلکے میں
پھوٹتے آپ صبح کے آثار
آپ اڑتا ہوا سا رنگِ خزاں
آپ کھلتا ہوا سا حسن بہار
خود بخود بند بند سا کھلتا
خود بخود ٹوٹتا ہوا سا خمار

خود طبیعت میں اک طرح کی امنگ
خود امنگوں میں اک طرح کا اُبھار
خود سے مٹتی ہوئی تمام حدیں
خود سے گرتی ہوئی ہر اک دیوار
خود ابھرتی کوئی حسین شفق
سرخ ہوتا زمین کا رخسار
نہ وہ طبقوں کی کشمکش کا وجود
نہ ریاست کے دہر میں آثار

اس طرح کے اشعار میں اکثر خارجی اور داخلی شاعری کا امتیاز مٹ گیا ہے۔ یہاں فکرِ محسوس اپنے موثر اظہار کے لیے خود ایک شاداب اور شگفتہ پیکر اختیار کرلیتی ہے۔

'دانائے راز' میں جاں نثار اختر نے مکالماتی ٹکنک اختیار کی ہے جس میں جویائے راز دانائے راز سے فطرت مادّہ اور خیال، تحرک اور جمود ارتقا تاریخ، رشتۂ فکر و عمل اور دوسرے مسائل کے بارے میں سوالات کرتا ہے اور دانائے راز اقبال کے خضر راہ کی طرح وثوق اور اعتماد سے ان سوالوں کا جواب دیتا ہے بظاہر اس نظم میں اقبال کی نظم خضر راہ یا پھر جاوید نامہ کے بعض حصّوں کی بازگشت سنائی دیتی ہے لیکن اگر غور سے دیکھئے تو اس میں اقبال کے بعض بنیادی تصورات سے گریز کے واضح نشانات بھی ملتے ہیں۔

شاید اس نظم کا محرک بھی وہی سرکش جذبہ رہا ہو جو ابتدا سے ہی احیائیت اور انفرادیت پسندانہ تصورات سے بیزار ہے۔ نظم میں دانائے راز ہر سوال کا جواب جدلیاتی اور تاریخی مادیت کے نقطۂ نگاہ سے دیتا ہے۔ اقبال مادہ اور

خیال کی دوئی یا تضاد کو نہیں مانتے تھے لیکن تاریخ کی مادی تعبیر کو قطعاً غلط قرار دیتے تھے۔ اس سلسلے میں ان کے تصورات اسلام کے واسطے سے ایک خاص طرح کی عینیت تک ہی پہنچتے ہیں۔ خودی اور مردِ کامل کے تصورات میں بھی انفرادیت پسندی کا رجحان غالب ہے۔ جاں نثار کا دانائے راز ہر موقع پر ان خیالات کی تردید کرتا ہوا نظر آتا ہے، وہ کہتا ہے۔

مادے سے ہے ہر اک شے کا وجود
اصل شاہد ہے یہی اصلِ شہود
مادے سے آب و آتش خاک و باد
مادے سے جلوہ بست و کشاد
مادے سے لالہ ہائے گلستاں
مادے سے شبنم گوہر فشاں
مادے سے رنگ و بو و نار و نور
مادے سے فکر و احساس شعور

یا پھر رشتۂ فکر و عمل پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے

زندگی کے مادی اسبابِ نو
ذہن انسانی میں دے اُٹھتے ہیں لَو
پھوٹتی ہے فکرِ تازہ کی کرن
منہ چھپاتے ہیں خیالاتِ کہن
خون میں جب فکر نو ہوتی ہے حل
تیز کر دیتی ہے رفتارِ عمل
اس طرح اذہان پر چھاتی ہے یہ
مادّی قوت میں ڈھل جاتی ہے یہ

اس سلسلے کی سب سے دل کش اور موثر نظم جس میں اقبال کے ساقی نامہ سے اثر پذیری کے باوجود جاں نثار کی اپنی آواز اپنی شخصیت اور انفرادیت کے نقوش ابھر کر سامنے آئے ہیں پانچ تصویریں ہے۔ اس نظم میں ابتدا سے آخر تک ہمواری اور روانی ہی نہیں حسن تناسب اور حسن تعمیر کا احساس بھی ہوتا ہے۔ اس کے بہاؤ اور زیر و بم میں نغمہ کی سی کیفیت ہے۔ اس کا موضوع بھی انسانی سماج کا ارتقا ہے۔ ابتدائی کمیونزم سے عصر حاضر کے اشتراکی سماج تک انسانی زندگی جن پانچ اہم ارتقائی مراحل سے گزری ہے۔ نظم میں خیال انگیز اشاروں کے ساتھ ان کی الگ الگ تصویریں پیش کی گئی ہیں۔ اس طرح کہ یہ تصویریں جاندار اور متحرک محسوس ہوتی ہیں۔ اس ارتقائی عمل کے پیچھے جو بنیادی قوت کارفرما رہی ہے بلاشبہ وہ محنت کش انسانوں کی بارآور محنت ہے جو ان تصویروں میں رنگ بھرتی اور انھیں باہمی طور پر مربوط کرتی ہے ابتدائی زرعی معاشرے میں فطرت سے انسان کا جو معنی خیز تعلق تھا نظم میں اس کا بیان محاکاتی دل کشی کا حامل ہے۔ انسان کی قوتِ تسخیر اور فطرت کی سرکش طاقتوں سے اس کی پیکار کہیں کہیں رزمیہ شاعری کی بلندیوں کو چھو لیتی ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے:

وہ یک جا پناہیں بناتے ہوئے
بہم راگ محنت کے گاتے ہوئے
وہ دنیا کے خاکے میں وحشت کا رنگ
جنوں سے الجھتی سکوں کی امنگ
عقیدت سے انساں کے لیتا قدم
بیاباں کی راہوں کا ہر پیچ و خم

سرِ دشت و کہسار با صد حشم
وہ کھلتا ہوا زندگی کا علَم
پہاڑوں کے دامن میں وہ مرغزار
وہ سبزے پہ اُڑتا ہوا سا غبار
گڈریے وہ ریوڑ ہنکاتے ہوئے
کہیں دُور مرلی بجاتے ہوئے
وہ میدان ٹیلے ندی جھیل ریت
وہ کھلیان اوسر چراگاہ کھیت
کوئی پاس بستی کوئی دُور گاؤں
وہ دُکھ سکھ کی پڑتی ہوئی دھوپ چھاؤں
وہ کروٹ سی لیتی ہوئی بدلیاں
وہ بوجھل سی تاریک پرچھائیاں
وہ کھیتوں میں سائے اُترتے ہوئے
زمیں سے اندھیرے اُبھرتے ہوئے

اس اقتباس کو اور بھی طویل کیا جا سکتا ہے اور نظم کے دوسرے حصوں سے بھی اسی طرح کے تاثر آفریں اشعار نقل کیے جا سکتے ہیں۔ ان نظموں میں جوش کے طرزِ بیان کا اثر بھی جھلکتا ہے لیکن یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ جاں نثار نے جوش کی خطابت اور بے جا تکرار سے دامن بچانے کی شعوری کوشش کی ہے اور ہر نظم میں ارتقاے خیال کے فنّی تقاضوں کو پیشِ نظر رکھا ہے۔

ستاروں کی صدائیں مکالماتی انداز ہے۔ زہرہ مشتری مریخ عطارد اور زحل قمر سے ہم کلام ہیں۔ وہ ان احسانات کو گناتے ہیں جو انھوں نے انسان

پر کیے ہیں اور پھر اس کی سرکشی اور زوال کا شکوہ کرتے ہیں۔ لیکن قمر جو اس کرہ سے اور خود انسان سے سب سے زیادہ قریب ہے۔ ستاروں کو جواب دیتے ہوئے حق انصاف اور مساوات کے لیے انسان کی انقلابی جد و جہد کو خراج تحسین پیش کرتا ہے اور مشرق و مغرب میں اس ہمہ گیر بیداری کو ایک آزاد اور خوش حال زندگی کی بشارت سمجھتا ہے۔ نظم میں اس عہد کے انقلابی انسان کا کردار پوری طرح ابھر نہیں سکا ہے۔ اس کے برعکس اشتراکیت دوستی نے ایک مبالغہ آمیز رجائی صورت اختیار کر لی ہے۔

امن نامہ اگرچہ ان بے شمار نظموں میں سے ایک ہے جو اس دور میں امن تحریک کے زیرِ اثر اُردو شعرا نے لکھیں لیکن یہ نظم اس لحاظ سے اہم ہے کہ یہ تحریک امن سے زیادہ ارض وطن سے شاعر کی محبت کا صحیفہ بن گئی ہے۔ امن اسے اس لیے عزیز ہے کہ یہ اس کے گرد و پیش پھیلے۔ قدرت اور انسانی تہذیب کے لازوال حسن کے تحفظ و بقا کی ضمانت ہے۔ یہاں ان کے مشاہدہ و تخیل کی شادابی نے اکثر ایک رومانی رنگ اختیار کر لیا ہے جو بعد میں ان کی نظموں اور رباعیوں میں زیادہ مہارت اور فنی دل کشی کے ساتھ سامنے آیا۔ یہاں خارجی مناظر کے بیان میں بھی داخلی احساس کی نقاشی دیکھیے:

محبت ہے خاکِ وطن سے ہمیں
محبت ہے اپنے چمن سے ہمیں
ہمیں اپنی صبحوں سے شاموں سے پیار
ہمیں اپنے شہروں کے ناموں سے پیار
سلامت رہیں اپنے دشت و دمن
رہے گنگناتا ہمارا گگن

رہے پاک گنگ و تری کی پھبن
مچلتی رہے زلفِ گنگ و جمن
رہے جگمگاتا یہ سنگم کا روپ
چمکتی خنک چاندنی، نرم دھوپ
جھلکتی رہے یہ اشوکا کی لاٹ
یہ گوکل کی گلیاں یہ کاشی کے گھاٹ
لٹاتی رہیں اپنے نینوں کا مدھ
یہ صبح بنارس، یہ شام اودھ
نہاتا رہے نرم کرنوں میں تاج
رہے تا قیامت محبت کی لاج
لہکتا رہے سبز میداں میں دھان
زمینوں پہ بچھتے رہیں آسمان
فضا میں گھٹائیں گرجتی رہیں
جوان چھاگلیں تٹ پہ بجتی رہیں
اُڑاتی رہے آنچلوں کو ہوا
ملہاروں کی بوندوں میں گونجے صدا
مہکتے رہیں سبز آموں پہ بور
بڑھاتی رہے پینگ جھولے کی ڈور
رہے یہ بسنتوں کے میلے کی دھوم
رہیں شاد یہ گیت گاتے ہجوم

الغرض ارض وطن کے ہر شیوہ و ادا سے شاعر کو والہانہ پیار ہے

لیکن یہ وطن پرستی اشتراکی انسان دوستی کے بلند نصب العین سے کہیں متصادم نہیں ہوتی۔ جو ان نظموں میں روح کی طرح موجزن ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان نظموں کو طویل نظم اس مفہوم میں کہنا مشکل ہے جس مفہوم میں اس کا اطلاق مغرب میں ہوتا ہے یعنی عصر حاضر کے معاشرے میں انسانی وجود کے آشوب اور انسانی تہذیب کے بحران کی فلسفیانہ تعبیر اور صورت گری۔ ان نظموں میں حقیقت پسندی کا ایک خاص رویہ انسانی زندگی کے تاریک، ویران اور یاس انگیز پہلوؤں پر زور دیتا ہے۔ اس کے برعکس جاں نثار کی نظموں میں تاریخی شعور انسان کے حال اور مستقبل کے بارے میں یقین اور اعتماد بخشتا ہے یہاں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ یہ نظمیں آج سے تیس سال قبل لکھی گئی تھیں جب نہ صرف ہندستان اور چین میں بلکہ دنیا کے دوسرے علاقوں میں بھی کروڑوں انسان آزادی اور سماجی انصاف کے لیے جدوجہد کر رہے تھے۔ ان نظموں میں اس مقدس اور حوصلہ خیز جدوجہد کا عکس بھی صاف نظر آتا ہے۔

عمیق حنفی، ایک مطالعہ

"رنگِ پیراہن" سے "شجرِ صدا" تک عمیق حنفی کا شعور و فن جن مرحلوں سے گذرا ہے وہ اتنے پیچیدہ نہیں ہیں جتنے بظاہر نظر آتے ہیں۔ اُن کی شاعری میں جس کرب، بے چینی، تناؤ، اُلجھن اور لہجے کی درشتی اور ناہمواری کا احساس ہوتا ہے وہ میری دانست میں اُن کے شخصی اور شعری مزاج کے اساسی پہلو ہیں اور اُن کی جڑیں، ماحول، حالات اور خود اپنی ذات سے ان کے مستقل غیر مفاہمانہ رویے میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ روایت سے اُن کی بغاوت ہو یا نئے تجربات کی جسارت۔ ان کی شاعری نعرہ زنی اور نقالی دونوں کی سطحیت سے بڑی حد تک محفوظ رہی۔ اپنے شعلے کی شناخت اور پرداخت میں انھیں زیادہ آسانی اس لیے حاصل رہی کہ وہ اداکاری کی مشقّت پر مجبور نہیں ہوئے ۔۔ نئی شاعری اور نئے شاعر کو سمجھنے کا ایک آسان طریقہ یہ بتایا جاتا ہے کہ اُس کے علائم اور امیجز کو وجودی فکر کے تصورات اور تلازمات کا

لباس پہنا دیجیے۔ وجود کی اوّلیت، انفرادی آزادی کی تڑپ، لحظہ لحظہ جینا۔ ذات کی شکست و ریخت۔ اقدار کا انکار۔ یاس و محرومی پر اصرار، احساسِ جبر وغیرہ۔ یہ کلیدی اشارے اپنی تاویلات میں نئے شاعر کو نیا اور ایک حد تک بڑا بنانے میں بڑی مدد کرتے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ عمیق حنفی کی شاعری پر یہ چمکیلی قبائیں اپنی کشادگی کے باوجود تنگ نظر آئیں گی۔ عمیق حنفی کے تخلیقی شعور اور فن کا مطالعہ وجودیت یا کسی اور مغربی فلسفے کے حوالے سے نہیں بلکہ ان کے شعلۂ ذات اور اس معاشرتی ماحول کے حوالے سے ممکن ہے جس نے اِس شعلہ کو رنگ ہی نہیں روغن بھی دیا ہے۔ انھیں خود اعتراف ہے کہ میرا تجربہ مجرّد فرد کا نہیں 'عمرانی انسان' کا تجربہ اور میرا مسئلہ مفرد ذات کا نہیں، معاشرتی انسان کا مسئلہ ہے[1]۔ عمیق حنفی کے اس بیان میں کسی مبالغہ کو دخل نہیں ہے۔ اگرچہ یہ صحیح ہے کہ یہ 'عمرانی انسان' اپنی ٹھوس شکل میں کبھی کبھی عمیق حنفی کی شاعری میں متوسط طبقہ کا ایسا جذباتی فرد نظر آتا ہے جو شہروں میں صنعتی حشر سامانی اور کبھی فیوڈل قدروں کی تاراجی سے خائف ہو کر حسرت سے جنگل کی طرف دیکھتا ہے اور انسانی تہذیب کے ارتقا سے منکر ہو کر اُس کو بقا سے تہذیب کی علامت سمجھتا ہے (کچّے گوشت کی خوشبو[2]) یا پھر وہ انسان کی فطری جبلّتوں کی تحریک و تسکین کے لیے جنگل اور غاروں کی پناہیں ڈھونڈتا ہے (ایک لمحہ[3] ـــ کیوں[4]؟) فطرت کی طرف مراجعت کی اس خواہش کو عصرِ حاضر کی صنعتی اور سرمایہ دارانہ تہذیب کے جبر و بیداد کے تناظر میں بھی

---

[1] شجرِ صدا ص ۵ | [2] نشانات، مالیگاؤں۔ فروری ۶۷ء
[3] شجرِ صدا ص ۹ | [4] شجرِ صدا ص ۳۵

سمجھا جاسکتا ہے۔ صنعتی عہد کی بربریت کا احساس شاید ہمیں اس لیے بھی زیادہ ہے کہ ہم ابھی جاگیرداری نظام کو دفنا نہیں سکے ہیں اور ہم میں سے اکثر اسی ماحول میں پلے بڑھے ہیں۔ اس لیے عمیق حنفی آج کے شہر کو قدیم سامنتی عہد کے شہر کی فصیل یا شہرپناہ سے الگ کرکے نہیں دیکھ سکے ہیں۔ انھیں فصیل شہر کے سایہ میں جوالامکھی اور یم دوت چھپے نظر آتے ہیں۔

ڈہکتی سانپ چھتری، چھاؤں

چھپائے جوالامکھیوں کے دہانے بے شمار

چھپائے ان گنت یم دوت

فصیل شہر کے سایہ میں گھل جاتی ہے یکسر

(فصیل شہر کا سایہ)

یہاں 'سانپ چھتری' ایٹمی تجربات اور ایٹمی اسلحہ کے ان ذخیروں کی علامت ہے جو ساری نسل انسانی کو صفحۂ گیتی سے مٹا سکتے ہیں۔ انسان کی مکمل ہلاکت کا یہ خوف عمیق حنفی کے شعور و احساس کو سانپ کی طرح ڈستا ہے اور وہ شدت درد سے بلبلا اٹھتے ہیں۔ یہ اندیشۂ مرگ ان کی کئی نظموں کے علامتی تار و پود میں گندھا ہوا ہے لیکن اس مرگ ناگہاں کے حشر احساس سے ہٹ کر وہ گرد و پیش نظر آنے والے چہروں پر محرومیوں کی داستان بھی پڑھتے ہیں۔ وہ عام انسان کے چہرے کی زردی اور ضعف ہی نہیں دیکھتے اس کے ماتھے کی شکنیں بھی گنتے ہیں۔ یہ محنت کش انسان بیج بو کر جو کچھ اگاتا ہے وہ کالے بھنڈاروں کا سونا بن جاتا ہے اور قیمتوں کا سر آسمانوں سے ٹکراتا ہے۔ اسے اس نظام میں اپنی محنت کا صلہ پانے کے لیے اب ایک ہی راستہ نظر آتا ہے۔

بیج نہیں، اب وہ مٹّی کھوج رہا ہوں
جس سے باڑھ کے ڈنٹھل پھوٹیں
آگ کی کونپل جیبھ نچائے
لاوے کی لہریں بہہ نکلیں

(مٹّی بو دینے کی دُھن)

کہا جاسکتا ہے کہ اس عہد میں جب سائنس صنعت اور بورژوا کلچر کی برکتوں اور نعمتوں پر شہر کے اعلیٰ اور خوشحال متوسط طبقہ کا اجارہ ہے اور محنت کش غریب انسان اُن سے آج بھی محروم ہے تو تنہائی، بے گانگی اور محرومی کا حقیقی کرب تو اسے محسوس ہونا چاہیئے۔ اور وہ محسوس کر بھی رہا ہے، لیکن جدید شاعر کو اتنی مہلت کہاں کہ وہ اس کی روح میں جھانک کر اُس لرزا دینے والے کرب کی گہرائی کا اندازہ لگائے۔ اور انتہائی بے حسی کی راکھ میں ڈھل جانے والے اس کی برہمی کے انگاروں کو دیکھے۔ عمیق حنفی کی بے شمار نظموں میں اس کرب و تشنّج کے سائے بپھری ہوئی ناگنوں کی طرح رینگتے نظر آتے ہیں۔ انتہا ہے۔ اُبال۔ نئی حمد اور دعا جیسی نظموں میں انھوں نے عام انسان کے احساسِ محرومی کو جس موثر اور موزوں پیکر میں پیش کیا ہے اُس کی مثال گذشتہ چند برسوں کی اُردو شاعری میں (اخترالایمان کی نظموں کے علاوہ) مشکل سے نظر آئے گی۔

رات میری آگہی نے
روشنیِ طبع نے
اندر اندر آسمان بنتی ہوئی سبز آگ نے
شہر کی سڑکوں کے دو رویہ ستونوں پر سجا ڈالے ہزاروں سر

کر دیئے آراستہ دھڑ سولیوں جیسے درختوں پر
نالیاں پی لیں تو قے کر دیں وہ گندہ خون
خاک پر ٹپ ٹپ ٹپک کر جم رہا ہے
ایک کالا آئینہ سا بن رہا ہے
جس کی عبرتناک سطح
کالے گوداموں میں پوشیدہ ذخیرہ
اور آمیزش کے نسخوں
اور دو نمبر کی دولت کے ٹھکانوں کی جھلک دکھلا رہی ہے
کچھ نہیں ہوتا یہاں میرے وطن میں کچھ نہیں ہوتا
جو بھی کچھ ہوتا ہے صدہا سال میں اک آدھ بار
یا تو اوپر سے اُترتا ہے
یا سمندر پار سرحد سے آتا ہے اور چھا جاتا ہے
(انتہا ہے)

طنز کے تیکھے احساس میں شرابور یہ دردمندی اور عام انسان کے مقدر سے وابستگی اور یگانگت کا یہ احساس عمیق کی دوسری نظموں میں بھی دیکھا جا سکتا ہے۔

عمیق حنفی نے جس استعاراتی شعری زبان کا استعمال کیا ہے وہ کبھی کبھی بہت مانوس ہونے کی بنا پر اجنبی سی لگتی ہے۔ اس لیے کہ یہ زبان اور یہ لہجہ ان کے معاصرین ہی نہیں دوسرے شعرا کے یہاں بھی شاذ و نادر ملتا ہے۔ یہ زبان ایک عام انسان کی زبان اور اس کے ذہن و تخیل کی رسائی کا نشان ہے۔ ان کے استعارے اکثر اپنے معنوی تعینات سے گذر کر

تہ دار لیکن ٹھوس علامتی پیکروں میں ڈھل جاتے ہیں۔ ان کے تلازمات قاری کے لیے اس لیے قابلِ فہم ہیں کہ وہ ہماری تہذیبی روایات کے تاروپود اور گردوپیش کے مظاہر سے مربوط اور ماخوذ ہیں۔ 'شب گشت' کا یہ بند دیکھیے۔

میری آزادی کے نعرے
میری مکتی کے ترانے
اصل میں ہیں اک نئے زنداں کی کھوج
جو مرے اندر چھپے وحشی کو زندانی بنائے
ڈھونڈتا پھرتا ہوں وہ زنجیر جس میں
میرے اندر بھونکتا کتّا بندھے
آپ اپنے آس پاس
دائرے میں کھینچتا ہوں

اسی آزادی کے ابتلا کو ایک دوسرے زاویے سے سندباد میں دیکھیے۔

آج آزادی کے اس پھیلاؤ میں اتنی گھٹن
گنبد و مینار، میزان و علم لوح و قلم
نقشۂ عالم پہ یہ پیلے ہرے گل رنگ بت
. . . . . .
تخت و کرسی منبر و مسند پہ جو ہیں جلوہ گر
تجربہ گاہوں دفاتر منڈیوں کے راہ بر
منزلِ مقصود ان کی! اور میں محوِ سفر
منزلیں بھی سب انھیں کی اور انھیں کی رہ گذر
اور میں گرمِ سفر

یہاں 'نئے زنداں کی کھوج' 'اندر کا وحشی'، 'زنجیر کی تلاش'، 'بھونکتا کتا' اور دائرے ہی نہیں دوسرے بند کے سارے اسما اور الفاظ بھی نئے معنوی تلازمات اور توسیعات کے حامل ہیں جو عصرِ حاضر کے آشوب میں ایک عام انسان کے بے دریغ استحصال اور اس کی بے جہت تگ و تاز کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

ذات کی شکست و ریخت، ذہنی گم گشتگی، انتشار اور ریزہ خیالی کے اس دور میں جب کہا جا رہا ہے کہ مربوط اور مسلسل فکر اور صاف شفّاف لفظی تصویروں سے آراستہ فن ـــ جدید نہیں ہو سکتا۔ اور یہ کہ اسی لیے یہ دَور مختصر نظم کا، ابہام و علائم کا دور ہے تو یہ دیکھ کر حیرت ہوتی ہے کہ عمیق حنفی طویل نظم کی طرف مائل ہیں۔ کیا اس لیے کہ روشِ عام سے گریز یا بغاوت مقصود ہے؟ یا اس لیے کہ سرچشمۂ معنی یا انسانیت سے اپنے کسی پراسرار گہرے رشتے کی تحریک پر انھوں نے اس عہد کے شکست و انتشار اور درد و کرب کو سمجھنے کی ریاضت کی ہے ـــ بے آہنگی کو ایک آہنگ دینے اور نراج یا بے ہئیتی کو ایک سیّال ہئیت میں ڈھالنے کی اس شعوری کوشش نے ان سے وہ طویل نظمیں کہلائی ہیں جو عصرِ حاضر کی شاعری میں اُن کا منفرد حصّہ ہیں۔ میری مراد ہے سند باد۔ شہر زاد۔ شب گشت۔ سیّارگان اور ویت نام جیسی نظمیں۔ ذاتی طور پر میں ان نظموں کو عصرِ حاضر کی حسّیت کا بہت موثر اور معتبر اظہار سمجھتا ہوں۔ مجھے ان نظموں میں خود اپنے ذہن کی گرہیں اور اپنی ذات کی نامعلوم پرتیں کھلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ دس بارہ سال پہلے میں نے عمیق حنفی کی شاعری میں جذبے کی بے جا کفایت کا شکوہ کیا تھا اور کہا تھا کہ اس کے نتیجہ میں شاعری بیک سے ہٹ کر کچھ اُدبڑ کھابڑ سی زمین میں اُتر جاتی ہے۔ اب محسوس ہوتا ہے کہ اُن کے

یہاں لیک سے بہک جانے کا جو انداز ہے۔ فکر و خیال کی بنجر اور کنواری زمینوں اور احساسات کے خار دار کیکروں میں اُتر جانے کی جو عادت ہے وہ زندگی کو ہر روپ میں دیکھنے، پانے اور اُس سے لپٹ جانے کی خواہش کے سوا کچھ نہیں۔ زندگی اور تہذیبی ماحول سے اسی گہری وابستگی نے عمیق حنفی کی شاعری کو کھُردری شعریت کا ایک اچھوتا ذائقہ دیا ہے۔ زندگی۔جس کی تلاش میں وہ سرگرداں ہیں اس عہد کے آشوب و عذاب کے صحرا میں کسی معصوم بچّے کی طرح بچھڑ گئی ہے۔۔اس کی تلاش کسی بنی بنائی لیک، چل کر ہو بھی نہیں سکتی۔ اِسی لیے شاعر کبھی بحر و بر کے سیّاح سندباد اور کبھی شہرزاد کا روپ بھر کر اُسے ماضی حال، مشرق اور مغرب ہر جہت میں آواز دیتا ہے ہر دیار ہر کوچہ و بازار میں اس کی بے چین آنکھیں اُسے ڈھونڈتی ہیں۔

بھیڑ جاگی

ہوٹلوں پہ بھیڑ
پانی کے نلوں پر بھیڑ
پاخانوں پہ بھیڑ
کوچہ و بازار چوراہوں پہ بھیڑ
مندروں اور مسجدوں میں چند سائے
آئے تو آئے نظر ورنہ نہ آئے

(سندباد)

طبقاتی جبر، مشینی نظام، بے دریغ استحصال اور افلاس کی بھٹیوں اور غاروں سے نکلتی ہوئی یہ برہنہ بھیڑ، بے ہیئت زندگی عمیق کی نظموں میں اکثر سانس لیتی نظر آتی ہے۔ اس طرح کہ انسانی تہذیب و تمدّن کی فتوحات

کے سارے دعوے اس کے ننگے بدن پر کوڑھ کے داغوں کی طرح چمکنے لگتے ہیں۔ شاعر جو زندگی کو انسانی قامت اور انسانی قدروں کی اکائی کے رُوپ میں پہچانتا ہے یہ سب دیکھ کر، تلملا اُٹھتا ہے۔ وہ برسرِ راہِ سحر، بیٹھا سوچتا ہے۔

اس قدر روشنی میں
ڈھونڈ لینا تجھے ایسا مشکل نہ تھا
تو یقیناً مری ذات میں کھو گئی
ڈھونڈنا ہے تجھے اپنے افریقۂ ذات میں
اک یہی ایسی دنیا ہے جس میں ابھی
روشنی، ریڈیو پریس ٹیلی ویژن
کوئی پہنچا نہیں

سندباد

یہاں عمیق کی نظموں کے تفصیلی تجزیے کا موقع نہیں ہے۔ وہ اپنی نظموں میں اکثر بول چال کی زندہ زبان سے کام لیتے ہیں اور عام انسان کے احساس و شعور یا اُس کے جذباتی آہنگ سے قریب تر رہنے کی کوشش میں اہمال سے محفوظ ہو جاتے ہیں۔ اُن کی طویل بحروں کے زیر و بم میں کبھی کبھی لوک گیتوں کا سا کھُردرا لوچ، اظہار کی سادگی اور مصوّری دکھائی دیتی ہے۔ اس میدان میں وہ اپنے بہت سے معاصرین سے الگ ایک ٹیلے پر تنہا بیٹھے نظر آتے ہیں وہ لفظوں کی بے رنگ کھڑکیوں سے ہمیں اردگرد کے رنگا رنگ منظر ہی نہیں دکھاتے، پس منظر کی تفصیلات کے نقش بھی اُبھارتے ہیں لیکن اُسی تسلسل اور ترتیب سے جس طرح وہ اُن کے وجود میں منعکس ہوتے رہے ہیں۔ اِس کے علاوہ وہ جن علامتوں اور

استعاروں سے کام لیتے ہیں وہ یا تو عصرِ حاضر کی روزمرّہ زندگی سے تعلّق رکھتے ہیں یا پھر ایسے اساطیر، داستانوں اور لوک کلا کے ایسے مظاہر سے جو ہمارے تہذیبی شعور میں رچ بس چکے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کی بیشتر علامتیں ابہام اور ژولیدگی کے بجائے زیادہ شفاف روشن اور واضح تر ترسیل کا ذریعہ بن جاتی ہیں۔ دوسری طرف اُن کی شاعری کی یہ زمینی فضا خاکِ وطن کے ہر ذرّے سے اُن کی بے پایاں محبت کا ثبوت ہے۔ اپنی تہذیب کے انمول خزانوں اور ان کے پیچھے صدیوں سے بہتے ہوئے۔ اہلِ وطن کی تخلیقی محنت کے نغمہ ریز دھاروں کو جس طرح انھوں نے دریافت کیا ہے اور اس سے کام لیا ہے وہ اُن کے کسی دوسرے معاصر سے نہ ہو سکا۔ اس آگہی نے اُن کے تخیّل کو اتنا سیراب اور احساسِ جمال کو شاداب کیا ہے کہ بے آب نئی اُوسر زمینوں میں بھٹک کر بھی وہ شاعری کے پھول کھلانے کی قدرت رکھتے ہیں۔

پریم چند، شخصیت اور کارنامے

ڈاکٹر قمر رئیس

(توسیع و اضافہ کے ساتھ)

نیا اڈیشن

ناشر

ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ علی گڑھ

قیمت:۔ پندرہ روپے